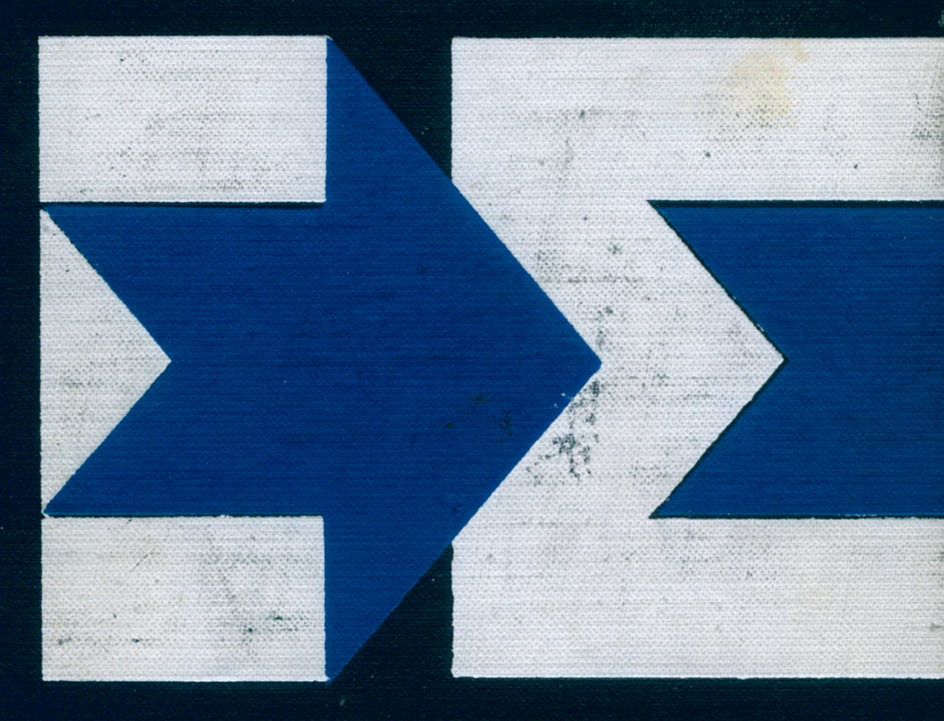
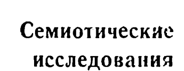
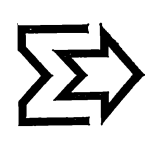
Б. А. Успенский

Поэтика композиции



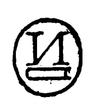
Б. А. Успенский Поэтика композиции





по теории
искусства

Семиотические исследования по теории искусства



Издательство
«Искусство»
Москва 1970

Б. А. Успенский

Поэтика композиции

Структура
художественного
текста
и
типология
композиционной
формы

У77
7

От редакции

Настоящим изданием открывается серия «Семиотические исследования по теории искусства». Исследование искусства как особой формы знаковых систем все более широко находит себе признание в науке. Как нельзя понять книгу, не зная и не понимая языка, на котором она написана, так невозможно постигнуть произведений живописи, кино, театра, литературы, не владея специфическими «языками» этих искусств.

Выражение «язык искусства» часто употребляется как метафора, но, как показывают многочисленные новейшие исследования, оно может быть истолковано в более точном смысле. В этой связи с особой остротой встают проблемы структуры произведения, специфики построения художественного текста.

Анализ формальных средств не уводит от содержания. Подобно тому как изучение грамматики составляет необходимое условие понимания смысла текста, структура художественного произведения раскрывает нам путь к овладению художественной информацией.

Круг проблем, входящих в семиотику искусства, сложен и разнообразен. К ним относится описание различных текстов (произведений живописи, кино, литературы, музыки) с точки зрения их внутренней структуры, описания жанров, направлений в искусстве и отдельных искусств как семиотических систем, изучение структуры читательского восприятия и реакции зрителя на искусство, меры условности в искусстве, а также соотношения искусства и нехудожественных знаковых систем.

Эти, равно как и другие смежные с ними, вопросы будут рассматриваться в выпусках данной серии.

Ввести читателя в курс поисков современного структурного искусствознания — такова цель настоящей серии.

1-5-6
13-70

Введение

„Точка зрения“ как проблема композиции

Исследование композиционных возможностей и закономерностей в построении произведения искусства относится к числу наиболее интересных проблем эстетического анализа; в то же время проблемы композиции еще очень мало разработаны. Структурный подход к произведениям искусства позволяет выявить много нового в этой области. В последнее время часто приходится слышать о структуре произведения искусства. При этом данное слово, как правило, употребляется не терминологически; обычно это не более чем заявка на некоторую возможную аналогию со «структурой», как она понимается в объектах естественных наук, но в чем именно может состоять эта аналогия — остается неясным. Разумеется, может быть много подходов к вычленению структуры произведения искусства. В предлагаемой книге рассматривается один из возможных подходов, а именно подход, связанный с определением точек зрения, с которых ведется повествование в художественном произведении (или строится изображение в произведении изобразительного искусства), и исследующий взаимодействие этих точек зрения в различных аспектах.

Итак, основное место в данной работе занимает проблема точки зрения. Она представляется центральной проблемой композиции произведений искусства — объединяющей самые различные виды искусства. Без преувеличения можно сказать, что проблема точки зрения имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (то есть репрезентацией того или иного фрагмента действительности, выступающей в качестве обозначаемого денотата) — например, таким, как художественная литература, изобразительное искусство, театр, кино,—хотя, разумеется, в раз-

личных видах искусства эта проблема может получать свое специфическое воплощение.

Иначе говоря, проблема точки зрения имеет непосредственное отношение к тем видам искусства, произведения которых, по определению, двуплановы, то есть имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое); можно говорить в этом случае о репрезентативных видах искусства[1].

В то же время проблема точки зрения не так актуальна — и может быть даже вовсе нивелирована — в тех областях искусства, которые не связаны непосредственно с семантикой изображаемого; сравни такие виды искусства, как абстрактная живопись, орнамент, неизобразительная музыка, архитектура, которые связаны преимущественно не с семантикой, а с синтактикой (а архитектура еще и с прагматикой).

В живописи и в других видах изобразительного искусства — проблема точки зрения выступает прежде всего как проблема перспективы[2]. Как известно, классическая «прямая», или «линейная перспектива», которая считается нормативной для европейской живописи после Возрождения, предполагает единую и неподвижную точку зрения, то есть строго фиксированную зрительную позицию. Между тем — как это уже неоднократно отмечалось исследователями — прямая перспектива почти никогда не бывает представлена в абсолютном виде: отклонения от правил прямой перспективы обнаруживаются в самое разное время у самых круп-

[1] Заметим, что проблема точки зрения может быть поставлена в связь с известным явлением «остранения», являющимся одним из основных приемов художественного изображения (подробно см. ниже, стр. 173—174).

О приеме остранения и его значении см.: В. Шкловский, Искусство как прием.— «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», Пг., 1919 (перепечатано в кн.: В. Шкловский, О теории прозы, М.—Л., 1925). Шкловский приводит примеры только для художественной литературы, но сами утверждения его имеют более общий характер и в принципе, видимо, должны быть отнесены ко всем репрезентативным видам искусства.

[2] Менее всего это относится к скульптуре. Не останавливаясь специально на этом вопросе, заметим, что и в отношении пластических искусств проблема точки зрения не теряет своей актуальности.

ных мастеров послевозрожденческой живописи, включая сюда и самих создателей теории перспективы[3] (более того, эти отклонения в определенных случаях могут даже рекомендоваться живописцам в специальных руководствах по перспективе — в целях достижения большей естественности изображения[4]). В этих случаях становится возможным говорить о множественности зрительных позиций, используемых живописцем, то есть о множественности точек зрения. Особенно наглядно эта множественность точек зрения проявляется в средневековом искусстве, и прежде всего в сложном комплексе явлений, связанных с так называемой «обратной перспективой»[5].

С проблемой точки зрения (зрительной позиции) в изобразительном искусстве непосредственно связаны проблема ракурса, освещения, а также и такая проблема, как совмещение точки зрения внутреннего зрителя (помещенного внутрь изображаемого мира) и зрителя вне изображения (внешнего наблюдателя), проблема различной трактовки семантически важных и семантически не важных фигур и т. п. (к этим последним проблемам нам еще предстоит вернуться в данной работе).

В кино проблема точки зрения со всей отчетливостью выступает прежде всего как проблема монтажа[6]. Множественность точек зрения, которые могут использоваться при построении кинокартины, совершенно очевидна. Такие элементы формальной композиции кинокадра, как выбор кинематографического плана и ракурса съемки, различные виды движения камеры и т. п., также очевидным образом связаны с данной проблемой.

[3] И, напротив, строгое следование канонам прямой перспективы характерно для ученических работ и часто для произведений небольшой художественной ценности.

[4] См., например: Н. А. Рынин, Начертательная геометрия. Перспектива, Пг., 1918, стр. 58, 70, 75—79.

[5] См.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения (условность древнего искусства), М., 1970; в нашей вступительной статье к названной книге приводится относительно подробная библиография по данной проблеме.

[6] См. о монтаже известные работы Эйзенштейна: С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения в шести томах, М., 1964—1970.

Проблема точки зрения выступает также и в театре, хотя здесь она, может быть, и менее актуальна, чем в других репрезентативных видах искусства. Специфика театра в этом отношении наглядно проявляется, если сопоставить впечатление от пьесы (скажем, какой-либо пьесы Шекспира), взятой как литературное произведение (то есть вне ее драматического воплощения), и, с другой стороны, впечатление от той же самой пьесы в театральной постановке — иными словами, если сопоставить впечатления читателя и зрителя. «Когда Шекспир в «Гамлете» показывает читателю театральное представление,— писал по этому поводу П. А. Флоренский,— то он пространство этого театра дает нам с точки зрения зрителей того театра — Король, Королева, Гамлет и пр. И нам, слушателям (или читателям.— *Б. У.*), не составляет непосильного труда представить себе пространство основного действия «Гамлета» и в нем — выделенное и самозамкнутое, не подчиненное первому, пространство разыгранной там пиесы. Но в театральной постановке, хотя бы с этой только стороны,— «Гамлет» представляет трудности непреодолимые: зритель театрального зала неизбежно видит сцену на сцене *со своей* точки зрения, а не с таковой же — действующих лиц трагедии, — видит ее *своими* глазами, а не глазами Короля, например» [7].

Тем самым возможности перевоплощения, отождествления себя с героем, восприятия, хотя бы временного, с его точки зрения — в театре гораздо более ограничены, нежели в художественной литературе [8]. Тем не менее можно думать, что проблема точки зрения в принципе может быть актуальна — пусть не в той степени, как в других видах искусства,— и здесь.

[7] П. А. Флоренский, Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях (в печати).

Ср. в этой связи замечания М. М. Бахтина о необходимой «монологической оправе» в драме (М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 22, 47. Первое издание этой книги вышло в 1929 г. под названием «Проблемы творчества Достоевского»).

[8] На этом основании П. А. Флоренский приходит даже к тому крайнему выводу, что театр вообще есть искусство в принципе низшее в сравнении с другими видами искусства (см. его цит. соч.).

Достаточно сравнить, например, современный театр, где актер свободно может повернуться спиной к зрителю, с класссическим театром XVIII и XIX веков, когда актер обязан был быть обращенным к зрителю лицом — причем данное правило действовало настолько неукоснительно, что, скажем, два собеседника, разговаривающие на сцене tête à tête, могли вовсе не видеть друг друга, но обязаны были смотреть на зрителя (в качестве рудимента старой системы эта условность может встречаться еще и сегодня).

Эти ограничения в построении сценического пространства были настолько непременны и важны, что они могли ложиться в основу всего построения мизансцены в театре XVIII—XIX веков, обусловливая целый ряд необходимых следствий. Так, активная игра требует движения правой рукой, и поэтому актер более активной роли в театре XVIII века выпускался обычно с правой от зрителя стороны сцены, а актера относительно более пассивной роли ставили слева (например: принцесса стоит слева, а рабыня, ее соперница, представляющая активный персонаж, вбегает на сцену с правой от зрителя стороны). Далее: в соответствии с такой расстановкой актер пассивной роли находился в более выгодной позиции, поскольку его относительно неподвижное положение не вызывало необходимости поворачиваться в профиль или спиной к зрителю,— и поэтому эту позицию занимали актеры, роль которых характеризовалась большей функциональной значимостью. В результате расположение действующих лиц в опере XVIII века подчинялось достаточно определенным правилам, когда солисты выстраиваются параллельно рампе, располагаясь по нисходящей иерархии слева направо (по отношению к зрителю), то есть герой или первый любовник помещается, например, первым слева, за ним идет следующий по важности персонаж и т. д. [9].

Заметим между тем, что подобная фронтальность по отношению к зрителю, характерная — в той или иной степени — для театра начиная с XVII—XVIII веков, нетипична для старинного театра в связи с иным расположением зрителей относительно сцены.

Ясно, что в современном театре в большей степени учитывается точка зрения участников действия, тогда как в классическом театре XVIII—XIX веков учитывается прежде всего точка зрения зрителя (сравни сказанное выше о возможности внутренней и внешней точки зрения в картине); разумеется, возможно и совмещение этих двух точек зрения.

[9] См.: А. А. Гвоздев, Итоги и задачи научной истории театра.— Сб. «Задачи и методы изучения искусств», Пб., 1924, стр. 119; E. Lert, Mozart auf der Bühne, Berlin, 1921.

Наконец, проблема точек зрения со всей актуальностью выступает в произведениях художественной литературы, которая и составит основной объект нашего исследования. Так же как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием монтажа; так же как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения; наконец, ряд аналогий сближает — в плане композиции — художественную литературу и театр; но, разумеется, здесь есть и своя специфика в решении данной проблемы. Подробнее обо всем этом будет сказано ниже.

Правомерно сделать вывод, что в принципе может мыслиться общая теория композиции, применимая к различным видам искусства и исследующая закономерности структурной организации художественного текста. При этом слова «художественный» и «текст» здесь понимаются в самом широком смысле: их понимание, в частности, не ограничено областью словесного искусства. Таким образом, слово «художественный» понимается в значении, соответствующем значению английского слова «artistic», а слово «текст» — как любая семантически организованная последовательность знаков. Вообще выражение «художественный текст», как и «художественное произведение», может пониматься как в широком, так и в узком смысле слова (ограниченном областью литературы). Мы будем стараться оговаривать то или другое употребление этих терминов там, где это неясно из контекста.

Далее, если монтаж — опять-таки в общем смысле этого слова (не ограниченном областью кино, но в принципе относимом к различным видам искусства) — может мыслиться применительно к порождению (синтезу) художественного текста, то под структурой художественного текста имеется в виду результат обратного процесса — его анализа[10].

Предполагается, что структуру художественного текста можно описать, если исследовать различные точки зрения, то есть авторские позиции, с которых ведется

[10] Лингвист обнаружит здесь прямую аналогию с моделями порождения (синтеза) и моделями анализа в лингвистике.

повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой, что в свою очередь связано с рассмотрением функции использования той или иной точки зрения в тексте).

Начало исследования проблемы точки зрения по отношению к художественной литературе заложено в отечественной науке трудами М. М. Бахтина, В. Н. Волошинова (идеи которого, между прочим, сложились под непосредственным влиянием Бахтина), В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского. В работах этих ученых показана прежде всего сама актуальность проблемы точки зрения для художественной литературы, а также намечены некоторые пути ее исследования. Вместе с тем предметом этих исследований было обычно рассмотрение творчества того или иного писателя (то есть целого комплекса проблем, связанных с его творчеством). Анализ самой проблемы точки зрения не был, таким образом, их специальной задачей, но, скорее, инструментом, с которым они подходили к изучаемому писателю. Именно поэтому понятие точки зрения иногда рассматривается у них нерасчлененно — подчас даже одновременно в нескольких разных смыслах — постольку, поскольку подобное рассмотрение может быть оправдано самим исследуемым материалом (иначе говоря, поскольку соответствующее расчленение не было релевантно для предмета исследования).

В дальнейшем нам предстоит часто ссылаться на названных ученых. В своей работе мы пытались обобщить результаты их исследований, представив их как единое целое, и по возможности дополнить; мы стремились, далее, показать значение проблемы точек зрения для специальных задач композиции художественного произведения (стараясь при этом отмечать, где это возможно, связь художественной литературы с другими видами искусства).

Таким образом, центральную задачу настоящей работы мы видим в том, чтобы рассмотреть типологию композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения. Нас интересует, стало быть, какие типы точек зрения вообще возможны в произве-

дении, каковы их возможные отношения между собой, их функции в произведении и т. п.[11]. При этом имеется в виду рассмотрение данных проблем в общем плане, то есть независимо от какого-либо конкретного писателя. Творчество того или иного писателя может представить для нас интерес только как иллюстративный материал, но не составляет специального предмета нашего исследования.

Естественно, результаты подобного анализа в первую очередь зависят от того, как понимается и определяется точка зрения. Действительно, возможны различные подходы к пониманию точки зрения: последняя может рассматриваться, в частности, в идейно-ценностном плане, в плане пространственно-временно́й позиции лица, производящего описание событий (то есть фиксации его позиции в пространственных и временны́х координатах), в чисто лингвистическом смысле (сравни, например, такое явление, как «несобственно-прямая речь») и т. д. Мы остановимся на всех этих подходах непосредственно ниже: именно, мы попытаемся выделить основные области, в которых вообще может проявляться та или иная точка зрения, то есть планы рассмотрения, в которых она может быть фиксирована. Эти планы будут условно обозначены нами как «план оценки», «план фразеологии», «план пространственно-временно́й характеристики» и «план психологии» (рассмотрению каждого из них будет посвящена специальная глава, смотри главы первую—четвертую)[12].

При этом следует иметь в виду, что данное расчленение на планы характеризуется, по необходимости, известной произвольностью: упомянутые планы рассмотрения, соответствующие возможным вообще подходам к

[11] См. в этой связи помимо работ названных выше исследователей монографию: K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig, 1910, а также исследования американских литературоведов, продолжающих и развивающих идеи Генри Джеймса (см. N. Friedman, Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept.— «Publications of the Modern Language Association of America», vol. 70, 1955, N 5; там же и библиографические указания).

[12] Намек на возможность различения точки зрения «психологической», «идеологической», «географической» встречается у Гуковского; см.: Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, М.—Л., 1959, стр. 200.

выявлению точек зрения, представляются нам основными при исследовании нашей проблемы, но они никак не исключают возможности обнаружения какого-либо нового плана, который не покрывается данными: точно так же в принципе возможна и несколько иная детализация самих этих планов, нежели та, которая будет предложена ниже. Иначе говоря, данный перечень планов не является ни исчерпывающим, ни претендующим на абсолютный характер. Думается, что та или иная степень произвольности здесь неизбежна.

Можно считать, что различные подходы к вычленению точек зрения в художественном произведении (то есть различные планы рассмотрения точек зрения) соответствуют различным *уровням* анализа структуры этого произведения. Иначе говоря, в соответствии с различными подходами к выявлению и фиксации точек зрения в художественном произведении возможны и разные методы описания его структуры; таким образом, на разных уровнях описания могут быть вычленены структуры одного и того же произведения, которые, вообще говоря, необязательно должны совпасть друг с другом (ниже мы проиллюстрируем некоторые случаи подобного несовпадения, смотри главу пятую).

Итак, в дальнейшем мы сосредоточим свой анализ на произведениях художественной литературы (включая сюда и такие пограничные явления, как газетный очерк, анекдот и т. д.), но будем при этом постоянно проводить параллели:

а) с одной стороны, с другими видами искусства; эти параллели будут проводиться по ходу изложения, в то же время некоторые обобщения (попытка установления общих композиционных закономерностей) будут произведены в заключительной главе (смотри главу седьмую);

б) с другой стороны, с практикой повседневной речи: мы будем всячески подчеркивать аналогии между произведениями художественной литературы и повседневной практикой бытового рассказа, диалогической речи и т. п.

Надо сказать, что если аналогии первого рода говорят об *универсальности* соответствующих закономерностей, то аналогии второго рода свидетельствуют об их *естественности* (что может пролить свет, в

свою очередь, на проблемы эволюции тех или иных композиционных принципов).

При этом каждый раз, говоря о том или ином противопоставлении точек зрения, мы будем стремиться, насколько это возможно, приводить пример концентрации противопоставленных точек зрения в одной фразе, демонстрируя, таким образом, возможность специальной композиционной организации фразы как минимального объекта рассмотрения.

В соответствии с изложенными выше задачами мы будем иллюстрировать наши тезисы ссылками на самых разных писателей; более всего мы будем ссылаться на произведения Толстого и Достоевского. В то же время мы намеренно стараемся приводить примеры на различные композиционные приемы из одного и того же произведения,— с тем чтобы продемонстрировать возможность сосуществования самых разных принципов композиции. Таким произведением служит у нас «Война и мир» Толстого.

Условные обозначения, принятые при цитировании

Без специального указания мы ссылаемся на следующие издания:

«Гоголь» — Н. В. Гоголь,
Полное собрание сочинений в четырнадцати томах,
М., Изд-во АН СССР, 1937—1952.

«Достоевский» — Ф. М. Достоевский,
Собрание сочинений
в десяти томах.
Под общей редакцией Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина и др.,
М., Гослитиздат, 1956—1958.

«Лесков» — Н. С. Лесков.
Собрание сочинений
в одиннадцати томах.
Под общей редакцией В. Г. Базанова и др.,
М., Гослитиздат, 1956—1958.

«Толстой» — Л. Н. Толстой,
Полное собрание сочинений в девяноста томах.
Юбилейное издание под общей редакцией В. Г. Черткова,
М.—Л., 1928—1958.

При этом ссылки на текст «Войны и мира» даются по изданию 1937—1940 годов (дополнительный тираж), которое не стереотипно изданию в первом тираже (1930—1933 годы).

При цитировании этих изданий мы упоминаем фамилию автора (или название сочинения, если автор недавно упоминался) с указанием прямо в тексте на том и страницу.

Весь остальной библиографический аппарат помещен в подстрочных примечаниях.

При ссылках на научные издания приняты следующие сокращения:

РАНИИОН — Российская Ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук.

ТОДРЛ — Труды отдела древней русской литературы Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).

Уч. зап. ТГУ — Ученые записки Тартуского государственного университета.

При цитировании разрядкой всюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору настоящей книги, тогда как курсив используется для выделений в тексте, принадлежащих цитируемому автору.

1 „Точки зрения“ в плане оценки

Мы рассмотрим прежде всего самый общий уровень, на котором может проявляться различие авторских позиций (точек зрения) — уровень, который условно можно обозначить как оценочный, понимая под «оценкой» общую систему идейного мировосприятия. Вслед за рядом авторов (Бахтин, Гуковский и др.) этот план рассмотрения можно было бы называть планом идеологии и говорить, соответственно, об идеологической точке зрения (позиции). Вместе с тем данный уровень наименее доступен формализованному исследованию: при анализе его по необходимости приходится в той или иной степени использовать интуицию.

Нас интересует в данном случае то, с какой точки зрения (в смысле композиционном) автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир[1]. В принципе это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно представленная в произведении, точка зрения рассказчика, не совпадающего с автором, точка зрения какого-либо из действующих лиц и т. п. Речь идет, таким образом, о том, что можно было бы назвать глубинной композиционной структурой произведения (которая может быть противопоставлена внешним композиционным приемам).

В тривиальном (с точки зрения композиционных возможностей) — и тем самым наименее интересном для нас случае — оценка в произведении производится с одной какой-то (доминирующей) точки зрения[2]. Эта

[1] Ср. анализ точек зрения, проявляющихся в данном аспекте, на материале английской викторианской поэзии в работе: K. Smidt, Point of View in Victorian Poetry.— «English Studies», vol. 38, 1957.

[2] Случай монологического построения по Бахтину (М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского).

единственная точка зрения подчиняет себе все другие в произведении — в том смысле, что если в этом произведении присутствует какая-то другая точка зрения, не совпадающая с данной, например, оценка тех или иных явлений с точки зрения какого-то персонажа, то самый факт такой оценки в свою очередь подвергается оценке с более главной точки зрения. Иначе говоря, оценивающий субъект (персонаж) становится в этом случае объектом оценки с более общей точки зрения.

В других случаях в плане оценки может прослеживаться определенная смена авторских позиций; соответственно можно говорить тогда о различных оценочных точках зрения. Так, например, герой *A* в произведении может оцениваться с позиций героя *B* или наоборот, причем различные оценки могут органически склеиваться воедино в авторском тексте (вступая друг с другом в те или иные отношения). Именно эти случаи, как более сложные в аспекте композиции, и будут представлять для нас преимущественный интерес.

Обратимся для примера к рассмотрению лермонтовского «Героя нашего времени». Нетрудно увидеть, что события и люди, составляющие предмет повествования, даны здесь в освещении различных мировосприятий, иными словами, здесь присутствует несколько точек зрения, которые образуют достаточно сложную сеть отношений.

В самом деле: личность Печорина дана нам глазами автора, самого Печорина, Максима Максимовича; далее, Грушницкий дается в свою очередь глазами Печорина и т. д. При этом Максим Максимович является носителем народной (наивной) точки зрения; его система оценок, например, будучи противопоставлена системе оценок Печорина, не противопоставлена, по существу, точке зрения горцев [3]. Система оценок Печорина имеет много общего с системой оценок доктора Вернера, в абсолютном большинстве ситуаций просто-напросто с ней совпадая; с точки зрения Максима Максимовича, Печорин и Грушницкий, возможно, могут быть отчасти похожи, для Печорина же Грушницкий — его антипод; княжна Мери вначале принимает Грушницкого за то,

[3] См.: Ю. М. Лотман, О проблеме значений во вторичных моделирующих системах. — «Труды по знаковым системам», II (Уч. зап. ТГУ, вып. 181), Тарту, 1965, стр. 31—32.

чем в действительности является Печорин; и т. д. и т. п. Различные точки зрения (системы оценок), представленные в произведении, вступают, следовательно, в определенные отношения друг с другом, образуя таким образом достаточно сложную систему противопоставлений (различий и тождеств): некоторые точки зрения совпадают друг с другом, причем их отождествление может производиться в свою очередь с какой-то иной точки зрения; другие могут совпадать в определенной ситуации, различаясь в другой ситуации; наконец, те или иные точки зрения могут противопоставляться как противоположные (опять-таки с некоторой третьей точки зрения) и т. д. и т. п. Подобная система отношений при известном подходе и может трактоваться как композиционная структура данного произведения (описываемая на соответствующем уровне).

При этом «Герой нашего времени» представляет собой относительно п р о с т о й случай, когда произведение разбито на специальные части, каждая из которых дана с какой-то особой точки зрения; иначе говоря, в различных частях произведения повествование ведется от лица разных героев, причем то, что составляет предмет каждого отдельного повествования, отчасти пересекается и объединяется общей темой (сравни еще более очевидный пример произведения подобной структуры — «Лунный камень» У. Коллинза.) Но нетрудно представить себе и более сложный случай, когда аналогичное же сплетение различных точек зрения имеет место в произведении, не распадающемся на отдельные куски, но представляющем собой единое повествование.

Если различные точки зрения при этом не подчинены одна другой, но даются как в принципе равноправные, то перед нами произведение п о л и ф о н и ч е с к о е. Понятие полифонии, как известно, введено в литературоведение М. М. Бахтиным[4]; как показал Бахтин, наиболее отчетливо полифонический тип художественного мышления воплощается в произведениях Достоевского.

В интересующем нас аспекте — аспекте точек зрения — явление полифонии может быть, как кажется, сведено к следующим основным моментам.

[4] М. Б а х т и н, Проблемы поэтики Достоевского.

А. Наличие в произведении нескольких независимых точек зрения. Это условие не требует специальных комментариев: сам термин (полифония, то есть буквально «многоголосие») говорит сам за себя.

Б. При этом данные точки зрения должны принадлежать непосредственно участникам повествуемого события (действия). Иначе говоря, здесь нет абстрактной идеологической позиции — вне личности какого-то героя [5].

В. При этом точки зрения проявляются прежде всего в плане оценки, то есть как точки зрения идеологически ценностные. Иными словами, различие точек зрения проявляется в первую очередь в том, как тот или иной герой (носитель точки зрения) оценивает окружающую его действительность.

«Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире,— пишет в этой связи Бахтин,— а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого». И далее: «Следовательно, теми элементами, из которых слагается образ героя, служат не черты действительности— самого героя и его бытового окружения,—но *значение* этих черт для *него самого,* для его самосознания» [6].

Таким образом, полифония представляет собой случай проявления точек зрения в плане оценки.

Отметим, что столкновение разных оценочных точек зрения нередко используется в таком специфическом жанре художественного творчества, как анекдот; анализ анекдота в этом плане, вообще говоря, может быть весьма плодотворен, поскольку анекдот может рассматриваться как относительно простой объект исследования с элементами сложной композиционной структуры (и, следовательно, в известном смысле как модель художественного произведения, удобная для анализа).

[5] Подробнее см. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 105, 128, 130—131.

[6] Там же, стр. 63; ср. еще стр. 110—113, 55, 30.

Заметим в то же время, что момент самосознания, устремленность внутрь себя, столь характерная для героев Достоевского (ср. стр. 64—67, 103 указанной работы), кажется нам не столько признаком полифонии вообще, сколько специфическим признаком именно творчества Достоевского.

Автор, рассказчик и герой (персонаж) как возможные носители оценки. Функция героя — носителя оценочной точки зрения в произведении

При анализе проблемы точек зрения в рассматриваемом аспекте существенно то, производится ли оценка с некоторых абстрактных позиций (принципиально внешних по отношению к данному произведению[7]) или же с позиций какого-то персонажа, непосредственно представленного в анализируемом произведении. Заметим при этом, что и в первом и во втором случае возможны как одна, так и несколько позиций в произведении; с другой стороны, может иметь место и чередование точки зрения определенного персонажа и абстрактной авторской точки зрения.

Здесь следует сделать одну важную оговорку. Говоря об авторской точке зрения как здесь, так и в дальнейшем изложении, мы имеем в виду не систему авторского мировосприятия вообще (вне зависимости от данного произведения), но ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования в некотором конкретном произведении. При этом автор может говорить заведомо не от своего лица (сравни проблему «сказа»), он может менять свои точки зрения, его точка зрения может быть двойной, то есть он может смотреть (или: смотреть и оценивать) сразу с нескольких разных позиций и т. д. Все эти возможности будут подробнее рассмотрены ниже.

В том случае, когда оценка в произведении дается с точки зрения какого-то конкретного лица, представленного в самом этом произведении (то есть персонажа), это лицо может выступать в произведении как главный герой (центральная фигура) или же как второстепенная, даже эпизодическая фигура.

Первый случай достаточно очевиден: вообще должно сказать, что главный герой может выступать в произведении либо как предмет оценки (например, Онегин в «Евгении Онегине» Пушкина, Базаров в «Отцах и

[7] Такая оценка, как уже говорилось, в принципе невозможна в полифоническом произведении.

детях» Тургенева), либо как ее носитель (таковы в большой степени Алеша в «Братьях Карамазовых» Достоевского, Чацкий в «Горе от ума» Грибоедова).

Но очень распространен и второй способ построения произведения, когда в качестве носителя авторской точки зрения выступает какая-то второстепенная — чуть ли не эпизодическая — фигура, лишь косвенно относящаяся к действию. Такой прием, например, нередко применяется в киноискусстве: лицо, с точки зрения которого производится остранение, то есть, собственно говоря, тот зритель, для которого разыгрывается действие,— дается в самой картине, причем в виде достаточно случайной фигуры, на периферии картины[8]. В этой связи можно вспомнить также — переходя уже в область изобразительного искусства — и о старых живописцах, помещавших иногда свой портрет у рамы, то есть на периферии изображения[9].

Во всех этих случаях лицо, с точки зрения которого производится остранение действия, то есть, по существу, зритель картины, дается в ней самой, причем в виде случайной фигуры на периферии действия.

В отношении же художественной литературы здесь достаточно сослаться на произведения классицизма. В самом деле, резонеры (как и хор в античной драме) обыкновенно мало участвуют в действии, они совмещают в себе участника действия и зрителя, воспринимающего и оценивающего данное действие[10].

[8] Достаточно вспомнить, например, недавно шедший на экранах итальянский фильм «Соблазненная и покинутая» режиссера Пьетро Джерми, где бо́льшая часть действия дается в идеологическом восприятии (остранении) одной эпизодической фигуры — наивного помощника сержанта полиции, с открытым ртом взирающего на все, что происходит.

[9] Ср., например, «Праздник четок» Дюрера (рис. 2), где художник изобразил самого себя в толпе людей у правого края картины, или «Поклонение волхвов» Боттичелли (рис. 1), где имеет место в точности то же самое. Таким образом, художник здесь в роли зрителя, наблюдающего изображенный им мир; но зритель этот — сам внутри картины.

[10] При этом здесь обязательна одна оценочная (идеологическая) точка зрения. Помимо единства места, времени и действия, характерных, как известно, для классицистической драмы, для классицизма, несомненно, характерно и единство идеологической позиции. Ср. очень

Мы говорили о том общем случае, когда носителем оценочной точки зрения выступает какой-то персонаж данного произведения (будь то главный герой или эпизодическая фигура). Но следует заметить, что речь идет, собственно говоря, не о том, что все действие реально дается через восприятие или оценку данного лица. Лицо это может фактически и не принимать участия в действии (так, в частности, оно и происходит в том случае, когда данный персонаж выступает в качестве эпизодической фигуры) и, следовательно, лишено необходимости *реально* оценивать описываемые события: то, что видим мы (читатели), отличается от того, что видит — в изображаемом мире — данный персонаж[11]. Когда говорится при этом, что произведение построено с точки зрения определенного персонажа, то имеется в виду, что если данный персонаж участвовал бы в действии, то он бы осветил (оценил) его именно так, как это делает автор произведения.

Можно вообще различать *актуального* и *потенциального* носителя оценочной точки зрения. Подобно тому как точка зрения автора или рассказчика может быть дана в одних случаях непосредственно в произведении (когда автор или рассказчик ведет повествование от своего лица), а в других случаях она может

четкое определение этой стороны классицистического искусства у Ю. М. Лотмана: «Для русской поэзии допушкинского периода характерно было схождение всех выраженных в тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины. Будучи единой и неизменяемой, истина была одновременно иерархичной, в разной мере открывающейся разному сознанию» (Ю. М. *Лотман*, Художественная структура «Евгения Онегина».— «Труды по русской и славянской филологии», IX (Уч. зап. ТГУ, вып. 184), Тарту, 1966, стр. 7—8.

[11] Ниже мы сможем интерпретировать такое построение как случай несовпадения оценочной и пространственно-временно́й точки зрения.

вычленяться в результате специального анализа[12],— так и герой, являющийся носителем оценочной точки зрения, в одних случаях реально воспринимает и оценивает описываемое действие, тогда как в других случаях его участие потенциально: действие описывается как бы с точки зрения данного героя, то есть оценивается так, как оценил бы его данный герой.

В этом плане интересен такой писатель, как Г. К. Честертон. Если говорить о точке зрения на абстрактном мировоззренческом уровне, то почти всегда у Честертона тот, с чьей точки зрения оценивается мир,— сам дается как персонаж данной книги[13]. Иными словами, едва ли не в каждой книге Честертона имеется лицо, которое могло бы написать данную книгу (мировоззрение которого отражается в книге). Можно сказать, что мир у Честертона изображается потенциально представленным изнутри.

Мы затронули здесь проблему различения внутренней и внешней точки зрения; это различение, отмеченное только что на оценочном уровне, мы будем в дальнейшем прослеживать и на других уровнях — с тем, чтобы иметь возможность сделать затем (в главе седьмой) некоторые обобщения.

Способы выражения оценочной точки зрения

Исследование проблемы точек зрения в плане оценки, как уже говорилось, в наименьшей степени поддается формализации.

Существуют специальные средства выражения оценочной точки зрения (идеологической позиции). Такими являются, например, так называемые «постоянные эпитеты» в фольклоре; действительно, появляясь вне зависимости от конкретной ситуации, они свидетельствуют прежде всего о каком-то определенном отношении автора к описываемому объекту.

[12] См. об этом подробнее ниже (стр. 144 и сл.).

[13] Это положение было сформулировано Н. Л. Трауберг в ее докладе о Честертоне во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам (Kääriku, 1966).

Например:

> Тут собака Калин царь говорил Илье да таковы слова:
>
> Ай ты старыя казак да Илья Муромец!
> Да служи-тко ты собаке царю Калину [14].

Любопытно привести пример использования постоянных эпитетов в более поздних текстах. Вот как пишет, например, в XIX веке автор исторического исследования о выговских старообрядцах в «Трудах Киевской Духовной академии» — естественно, с позиции официальной православной церкви:

> ...по смерти предводителя Андрея все выговцы... приступили к Симиону Дионисьевичу и стали умолять его — да будет вместо брата своего Даниилу помощником в деле мнимо — церковного предстоятельства [15].

Таким образом, автор передает речь выговцев, но вкладывает в их уста эпитет («мнимо»), который, конечно, соответствует не их, а его собственной точке зрения. Это не что иное, как тот же постоянный эпитет, какой имеем в фольклорных произведениях.

Сравни в этой связи также написание слова «Бог» в старой орфографии с прописной буквы во всех случаях — независимо от того, в каком тексте встречается это слово (например, в речи атеиста, сектанта или язычника).

Будучи возможен в прямой речи самого характеризуемого лица, постоянный эпитет не относится к речевой характеристике говорящего, но является признаком непосредственно оценочной (идеологической) позиции автора.

Однако специальные средства выражения оценочной точки зрения, естественно, крайне ограничены.

Нередко оценочная точка зрения выражается в виде той или иной речевой (стилистической) характеристики,

[14] «Онежские былины», записанные А. О. Гильфердингом.— «Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. LIX—LXI, СПб., 1894—1900, № 75.

[15] «Труды Киевской Духовной академии», 1866, февраль, стр. 230.

то есть фразеологическими средствами, однако в принципе она отнюдь не сводима к характеристике такого рода.

Полемизируя с теорией М. М. Бахтина, утверждающего «полифонический» характер произведений Достоевского, некоторые исследователи возражали, что мир Достоевского, напротив, «поразительно единообразен»[16]. Думается, что сама возможность такого расхождения мнений обусловлена тем, что исследователи рассматривают проблему точек зрения (то есть композиционную структуру произведения) в разных аспектах. Наличие различных оценочных (идеологических) точек зрения в произведениях Достоевского, вообще говоря, несомненно (это убедительно показал Бахтин) — однако это различие точек зрения почти никак не проявляется в аспекте фразеологической характеристики. Герои Достоевского (как это неоднократно отмечалось исследователями) говорят очень однообразно, причем обыкновенно тем же языком, в том же общем плане, что и сам автор или рассказчик.

В том случае, когда различные оценочные точки зрения выражаются фразеологическими средствами, встает вопрос о соотношении плана оценки и плана фразеологии[17].

Соотношение плана оценки и плана фразеологии

Различные «фразеологические» признаки, то есть непосредственно лингвистические средства выражения точки зрения, могут употребляться в двух функциях. Во-первых, они могут употребляться для *характеристики* того лица, к которому относятся данные признаки; так, мировоззрение того или иного лица (будь то персонаж или сам автор) может определяться путем стилистического анализа его речи. Во-вторых, они мо-

[16] См.: Г. Волошин, Пространство и время у Достоевского.— «Slavia», ročn. XII, 1933, sešit 1—2, str. 171.

[17] О выражении оценочной точки зрения при помощи временно́й характеристики и о соотношении соответствующих планов см. ниже (стр. 93—94).

гут быть употреблены для конкретного **адресования** в тексте к той или иной точке зрения, используемой автором, то есть для указания некоторой конкретной позиции, которая используется им при повествовании; сравни, например, случаи несобственно-прямой речи в авторском тексте, со всей определенностью указывающие на использование автором точки зрения того или иного персонажа (смотри подробнее ниже).

В первом случае речь идет о плане оценки, то есть о выражении определенной идеологической позиции (точки зрения) через фразеологическую характеристику. Во втором случае речь идет о плане фразеологии, то есть о собственно фразеологических точках зрения (этот последний план будет детально рассмотрен нами в следующей главе).

Укажем, что первый случай может иметь место во всех тех видах искусства, которые так или иначе связаны со словом; в самом деле, и в литературе, и в театре, и в кино употребительна речевая (стилистическая) характеристика позиции говорящего персонажа; вообще сам план идеологической оценки является общим для всех этих видов искусства. Между тем второй случай является специфическим для литературного произведения; таким образом, план фразеологии ограничен исключительно областью литературы.

При помощи речевой (в частности, стилистической) характеристики может происходить ссылка на более или менее конкретную индивидуальную или социальную позицию [18]. Но, с другой стороны, таким образом может происходить ссылка на то или иное мировоззрение,

[18] В этом аспекте интересно исследовать заголовки стационарных рубрик в газетах (имеются в виду стандартные анонсы типа «Нам пишут», «Нарочно не придумаешь!», «Ну и ну...», «Ну и дела!» и т. п. в наших газетах), то есть то, с точки зрения какого социального типа они даются (интеллигент, бравый воин, старый рабочий, пенсионер и т. п.); такое исследование может быть достаточно показательно для характеристики того или иного периода в жизни данного общества.

Ср. также различные тексты объявления о курении в ресторане «У нас не курят», «Не курить!», «Курить воспрещается» и соответствующие ссылки на различные точки зрения, которые при этом происходят (точка зрения безличной администрации, милиции, метрдотеля и т. д.).

то есть какую-то достаточно абстрактную оценочную (идеологическую) позицию[19]. Так, стилистический анализ позволяет выделить в «Евгении Онегине» два общих плана (каждый из которых соответствует особой идеологической позиции): «прозаический» (бытовой) и «романтический», или точнее: «романтический» и «неромантический»[20]. Точно так же в «Житии протопопа Аввакума» выделяются два плана: «библейский» и «бытовой» («небиблейский»)[21]. В обоих случаях выделяемые планы параллельны в произведении (но если в «Евгении Онегине» этот параллелизм используется для снижения романтического плана, то в «Житии Аввакума» он используется, напротив, для возвышения бытового плана).

[19] В плане соотношения мировоззрения и фразеологии показательна борьба после революции с рядом слов, которые ассоциировались с реакционной идеологией (см.: А. М. Селищев, Язык революционной эпохи, М., 1928) или, с другой стороны, борьба Павла I со словами, звучавшими для него как символы революции. Ср. в этой связи разнообразные социально обусловленные табу.

[20] См.: Ю. М. Лотман, Художественная структура «Евгения Онегина».— «Труды по русской и славянской филологии», IX (Уч. зап. ТГУ, вып. 184), стр. 13, passim.

[21] См. В. Виноградов, О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума.— «Русская речь», под ред. Л. В. Щербы, I, Пг., 1923, стр. 211—214.

2 „Точки зрения“ в плане фразеологии

Различие точек зрения в художественном произведении может проявляться не только (или даже не столько) в плане оценки, но и в плане фразеологии, когда автор описывает разных героев различным языком или вообще использует в том или ином виде элементы чужой или замещенной речи при описании; при этом автор может описывать одно действующее лицо с точки зрения другого действующего лица (того же произведения), использовать свою собственную точку зрения или же прибегать к точке зрения какого-то третьего наблюдателя (не являющегося ни автором, ни непосредственным участником действия) и т. д. и т. п. Необходимо заметить при этом, что в определенных случаях план речевой характеристики (то есть план фразеологии) может быть единственным планом в произведении, позволяющим проследить смену авторской позиции.

Процесс порождения произведения такого рода можно представить следующим образом. Положим, имеется ряд свидетелей описываемых событий (в их числе может быть сам автор, герои произведения, то есть непосредственные участники повествуемого события, тот или иной посторонний наблюдатель и т. п.), и каждый из них дает собственное описание тех или иных событий или фактов — представленное, естественно, в виде монологической прямой речи (от первого лица). Можно ожидать, что эти монологи будут различаться по своей речевой характеристике. При этом сами факты, описываемые разными людьми, могут совпадать или пересекаться, дополняя друг друга, эти люди могут находиться в тех или иных отношениях и, соответственно, описывать непосредственно друг друга и т. д. и т. п.

Автор, строящий свое повествование, может пользоваться то тем, то другим описанием. При этом описа-

ния, данные в форме прямой речи, склеиваются и переводятся в план авторской речи. Тогда в плане авторской речи происходит определенная смена позиции, то есть переход от одной точки зрения к другой, выражающийся в различных способах использования чужого слова в авторском тексте[1].

Приведем простой пример подобной смены позиций. Положим, начинается рассказ. Описывается герой, находящийся в комнате (видимо, с точки зрения какого-то наблюдателя), и автору надо сказать, что в комнату входит жена героя, которую зовут Наташею. Автор может написать в этом случае:

а) «Вошла Наташа, его жена»;

б) «Вошла Наташа»;

в) «Наташа вошла».

В первом случае перед нами обычное описание от автора или постороннего наблюдателя. В то же время во втором случае имеет место внутренний монолог, то есть переход на точку зрения (фразеологическую) самого героя (мы, читатели, не можем знать, кто такая Наташа, но нам предлагается точка зрения не внешняя, но внутренняя по отношению к воспринимающему герою). Наконец, в третьем случае синтаксическая организация предложения такова, что не может соответствовать ни восприятию героя, ни восприятию абстрактного постороннего наблюдателя; скорее всего, тут используется точка зрения самой Наташи.

Здесь имеется в виду так называемое «актуальное членение» предложения, то есть соотношение «данного» и «нового» в организации фразы. Во фразе «Вошла Наташа» слово «вошла» представляет данное, выступая в роли логического субъекта предложения, а слово «Наташа» — новое, являясь логическим предикатом. Построение фразы, таким образом, соответствует последовательности восприятия наблюдателя, находящегося в комнате (который сначала воспринимает, что кто-то вошел, а потом видит, что этот «кто-то» — Наташа).

Между тем во фразе «Наташа вошла» данное выражается, напротив, словом «Наташа», а новое — словом «вошла». Фраза строится, таким образом, с точки зрения человека, которому прежде всего дано, что описывается поведение Наташи, а относительно бо́льшую информацию несет тот факт, что Наташа именно вошла, а не сделала что-либо иное. Такое описание возникает прежде всего

[1] Конкретная форма этого использования зависит от степени авторского участия при обработке «чужого» слова (см. ниже).

тогда, когда при повествовании используется точка зрения самой Наташи.

Переход от одной точки зрения к другой весьма нередок в авторском повествовании и зачастую происходит как бы исподволь, контрабандой — незаметно для читателя; ниже мы продемонстрируем это на конкретных примерах.

В минимальном случае в авторской речи может использоваться всего одна точка зрения. При этом данная точка зрения может фразеологически не принадлежать самому автору, то есть автор может пользоваться чужой речью, ведя повествование не от своего лица, а от лица какого-то фразеологически определенного рассказчика. (Иначе говоря, «автор» и «рассказчик» не совпадают в этом случае.) Если данная точка зрения не относится к непосредственному участнику повествуемого действия, то мы имеем дело с так называемым явлением сказа в наиболее чистой его форме [2]. Классическими примерами здесь служат гоголевская «Шинель» или новеллы Лескова [3]; этот случай хорошо иллюстрируют и рассказы Зощенко.

В других случаях точка зрения автора (рассказчика) совпадает с точкой зрения какого-то (одного) участника повествования (для композиции произведения в этом случае существенно, выступает ли в роли носителя авторской точки зрения главный или второстепенный герой [4]), это может быть как повествование от первого

[2] См. о сказе: Б. М. Эйхенбаум, Как сделана «Шинель».— «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», Пг., 1919; его же, Лесков и современная проза.— В кн.: Б. М. Эйхенбаум, Литература, Л., 1927; В. В. Виноградов, Проблема сказа в стилистике.— «Поэтика. Временник отдела словесных искусств», I, Л., 1926; М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 255—257.

Как отмечают Бахтин (стр. 256) и Виноградов (стр. 27, 33), Эйхенбаум, впервые выдвинувший проблему сказа, воспринимает сказ исключительно в виде установки на устную речь, тогда как едва ли не более специфической для сказа является установка на чужую речь.

[3] См. разбор у Эйхенбаума в указанных выше работах.

[4] Ср. аналогичную постановку вопроса выше (стр. 20—23).

лица (Icherzählung), так и повествование от третьего лица. Но существенно, что данное лицо при этом является единственным носителем авторской точки зрения в произведении.

Для нашего анализа, однако, больший интерес представляют такие произведения, в которых присутствует несколько точек зрения, то есть прослеживается определенная смена авторской позиции.

Ниже мы рассмотрим различные случаи проявления множественности точек зрения в плане фразеологии. Но прежде чем обратиться к данному явлению во всем его многообразии, мы попытаемся продемонстрировать возможность выявления различных точек зрения в тексте на сознательно ограниченном материале.

В наших интересах было бы выбрать по возможности более простой и легко обозримый материал, чтобы на относительно несложной модели иллюстрировать различные случаи игры фразеологических точек зрения в тексте. Наглядным материалом подобной иллюстрации, как мы убедимся непосредственно ниже, может служить рассмотрение употребления в авторском тексте собственных имен и вообще различных наименований, относящихся к тому или иному действующему лицу.

При этом нашей специальной задачей — как здесь, так и далее — будет акцентировать аналогии между построением художественного текста и организацией повседневной бытовой речи.

Наименование как проблема точки зрения

Наименование в обыденной речи, публицистической прозе, эпистолярном жанре — в связи с проблемой точки зрения

Необходимо заметить, что смена авторской позиции, формально выражающаяся в использовании элементов чужой речи (в частности, наименований), никоим образом не является исключительным достоянием художо-

жественного текста. В равной мере она может присутствовать и в практике повседневного (бытового) рассказа и вообще в разговорной речи; тем самым здесь также могут присутствовать элементы композиции — в том смысле, что говорящий, строя повествование (высказывание), может менять свои позиции, последовательно становясь на точки зрения тех или иных участников повествования или каких-то третьих лиц, не принимающих участия в действии.

Приведем элементарный пример из практики повседневной диалогической речи.

Положим, лицо *X* беседует с другим лицом *Y* о некоем третьем лице *Z*. Фамилия *Z*, допустим, «Иванов», зовут его «Владимир Петрович», но *X* обычно зовет его — при непосредственном с ним общении — «Володей», тогда как *Y* обыкновенно называет его «Владимиром» (при общении *Y* и *Z*); сам же *Z* может думать при этом о себе как о «Вове» (скажем, это его детское имя).

В разговоре *X* и *Y* относительно *Z* — *X* может называть *Z*:

а) «Володей» — в этом случае он говорит с ним со своей собственной точки зрения (точки зрения *X*), то есть тут имеет место личный подход;

б) «Владимиром» — в этом случае он говорит о нем с чужой точки зрения (с точки зрения *Y*), то есть он как бы принимает в этом случае точку зрения своего собеседника;

в) «Вовой» — в этом случае он говорит о нем с чужой точки зрения (с точки зрения самого *Z*) — при том, что ни *X*, ни *Y* не пользуются этим именем при непосредственном общении с *Z*.

г) Наконец, *X* может говорить о *Z* и как о «Владимире Петровиче» — несмотря на то, что и *X* и *Y* в глаза называют его коротким именем. Этот случай не так уж редок (он же может быть и в более простой ситуации, когда и *X* и *Y* каждый называют его в глаза «Володей», но тем не менее говорят о нем как о «Владимире Петровиче» — хотя каждый из них и знает о том, как его собеседник называет данного человека). В этом случае *X* как бы становится на абстрактную точку зрения — точку зрения постороннего наблюдателя (не являющегося ни участником беседы, ни ее предметом), место которого — не фиксировано.

д) В еще большей степени последний случай (точка зрения абстрактного наблюдателя, постороннего по отношению к данной беседе) проявляется тогда, когда *X* называет *Z* по фамилии («Иванов») — при том, что и *X* и *Y* могут быть коротко знакомы с *Z*.

Все эти случаи реально засвидетельствованы в русской языковой практике [5].

Совершенно очевидно, что принятие той или иной точки зрения здесь прямо обусловлено отношением к человеку, служащему предметом разговора [6], и выполняет существенную стилистическую функцию.

Подобное же употребление личных имен характерно и для публицистической прозы. Здесь нельзя не вспомнить прежде всего известный случай с именованием Наполеона Бонапарта в парижской прессе по мере того, как он приближался к Парижу во время своих «Ста дней». Первое сообщение гласило: «Корсиканское чудовище высадилось в бухте Жуан». Второе известие сообщало: «Людоед идет к Грассу». Третье известие: «Узурпатор вошел в Гренобль». Четвертое: «Бонапарт занял Лион». Пятое: «Наполеон приближается к Фонтенбло». И, наконец, шестое: «Его императорское величество ожидается сегодня в своем верном Париже» [7]. (Замечательно, что наименования меняются здесь по мере приближения именуемого объекта к именующему — подобно тому как величина объекта в перспективном опыте обусловлена расстоянием его от позиции наблюдателя.)

Подобный прием вообще в большей или меньшей степени типичен для газетного очерка или фельетона: то

[5] Автор может предложить читателю проследить за собственной речью и речью своих знакомых в данном отношении. Нетрудно убедиться, что все пять описанных случаев весьма обычны в диалогической речи.

При этом то или иное использование собственных имен зависит не только от ситуации, но и от индивидуальных качеств говорящего. Об отношении к собственным именам как критерию индивидуальной характеристики см.: Б. А. Успенский, Персонологические проблемы в лингвистическом аспекте.— «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966, стр. 8—9.

[6] Ср., например, определенную иронию в случае «в», подчеркнутое уважение к лицу, о котором идет речь, в случае «г» и т. п.

[7] Е. Тарле, Наполеон, М., 1941, стр. 348.

или иное отношение к герою проявляется прежде всего в том, как он именуется (в первую очередь — в именах собственных), а эволюция героя отражается в смене наименований.

Интересно обратить внимание также на определенную разницу позиций (по отношению к лицу, о котором идет речь), проявляющуюся в постановке инициалов до или после фамилии. Сравни: «А. Д. Иванов» и, с другой стороны, «Иванов А. Д.»; последнее обозначение — по сравнению с первым, — несомненно, свидетельствует о более официальной позиции по отношению к данному лицу.

Очень сходное употребление личных имен находим в мемуарах Эренбурга[8] (на произведениях которого вообще лежит очень большой отпечаток публицистического стиля). Эренбург, вводя новое лицо, обыкновенно характеризует его положение и указывает его фамилию и инициалы, иными словами, он как бы представляет его читателю. Непосредственно вслед за этим — то есть когда лицо уже представлено — он называет его по имени-отчеству, то есть переходит на тот этап отношений, когда автор и данное лицо стали знакомыми (причем читатель может догадаться, что речь идет об одном и том же лице, только по совпадению имени и отчества с инициалами): «В мае ко мне неожиданно пришел сотрудник «Известий» С. А. Раевский... Стефан Аркадьевич сказал...», «...Я пошел к нашему послу В. С. Довгалевскому... Валериан Савельевич превосходно знал Францию». «Меня разыскал В. А. Антонов-Овсеенко... Владимира Александровича я знал с дореволюционных лет»[9].

Таким образом Эренбург как бы воспроизводит процесс знакомства, приобщая к нему читателя — помещая читателя на собственные позиции.

Подобное различие точек зрения особенно наглядно в том случае, когда различные имена (представляющие различные точки зрения) сталкиваются в одной фразе. Сравни традиционную форму начала русских

[8] См.: И. Эренбург, Люди, годы, жизнь, М., 1961—1966.

[9] См.: И. Эренбург, Люди, годы, жизнь, кн. 3 и 4, М., 1963 стр. 331, 555 passim.

челобитных или вообще писем к высокопоставленному лицу:

> Государю Борису Ивановичу бьет челом твоей государевы арзамаския вотчины села Екшени последний сирота твой крестьянинец Терешко Осипов.[10]

Здесь в одной фразе противопоставлены точки зрения двух разных людей — отправителя и получателя сообщения (в данном случае: челобитной), причем имя получателя сообщения дано с точки зрения его отправителя, а имя отправителя сообщения дано, напротив, с точки зрения получателя: наименование боярина Бориса Ивановича Морозова дается с позиции отправителя челобитной (его крестьянина Т. Осипова), в наименовании же Терентия Осипова представлена позиция получателя челобитной (Б. И. Морозова).

Такое противопоставление точек зрения отправителя и получателя сообщения является непременным этикетом в подобной ситуации, причем может соблюдаться на всем протяжении челобитной. Сравни:

> ...а я, холоп, твой человеченка (точка зрения получателя сообщения.— *Б. У.*), у тебя, государя (точка зрения отправителя сообщения.—*Б. У.*), новой, не отписать к тебе, государю (точка зрения отправителя сообщения — *Б. У.*), о таком деле не посмел[11].

Отметим как особенно характерные для приведенных случаев формы уменьшительности при наименовании отправителя сообщения. Функционально эти формы выступают как этикетные формы вежливости: возвеличение адресата происходит за счет самоумаления (самоуничижения) адресата (говорящего или пишущего). (Аналогичный способ образования форм вежливости известен, между прочим, и в других языках, например в китайском)[12].

[10] Из челобитных боярину Б. И. Морозову.— «Труды Историко-археологического института Академии наук СССР», т. VIII, вып. 2 («Хозяйство крупного феодала-крепостника XVII в.»), ч. I, Л., 1933 (см. под № 26).

[11] См.: Из челобитных боярину Б. И. Морозову.— Там же, под № 152.

[12] См.: К. Эрберг, О формах речевой коммуникации.— «Язык и литература», III, Л., 1929, стр. 172.

При этом формы уменьшительности могут распространяться на все вообще относящееся к данному адресату, то есть происходит в каком-то смысле согласование по уменьшительности [13]. С этим непосредственно связано и употребление уменьшительных форм в значении форм вежливости или просьбы в современной русской разговорной речи (сравни: «У меня к вам дельце», «Дайте, пожалуйста, вилочку», «Налейте щец», «Я пройду пешочком?» и т. п.; при этом формы типа «пешочком» или «щец», конечно, не могут иметь значения уменьшительности в собственном смысле (характерно отсутствие уменьшительной формы в именительном падеже, у последнего слова и наличие ее только в партитивном «втором родительном», особенно употребительном вообще при обращениях).

Еще пример такого же рода (начало письма опричного думного дворянина Василия Григорьевича Грязного-Ильина царю Ивану IV Васильевичу из крымского плена):

> Государю царю и великому князю Ивану Васильевичю всеа Русии (точка зрения отправителя сообщения.— *Б. У.*) бедный холоп твои полоняник Васюк Грязной плачетца [14].

Здесь характерны не только уменьшительная форма собственного имени отправителя письма (Васюк), но и личное местоимение (твои), с несомненностью свидетельствующие об использовании в данном случае точки зрения того, кому адресовано письмо,— Ивана Грозного.

Естественно, здесь следует учитывать еще и определенные социальные нормы наименования, имеющие абсолютный, а не относительный характер, то есть сословное значение того или иного способа наименования (так, полное имя и отчество на *—ич* в России XVI—XVIII веков являлось честью, на которую не все имели право). Нам, однако, важен в данном случае именно относительный характер наименования, обусловленный местом в процессе коммуникации. Так, когда представитель высшей аристократии обращается к еще более

[13] См. примеры в кн.: Л. А. Булаховский, Исторический комментарий к русскому литературному языку, Киев, 1950, стр. 151.

[14] См.: «Послания Ивана Грозного», М.—Л., 1951, стр. 566.

высокому по социальному положению лицу (например, князь к царю), он пишет так же, как пишет простой холоп, обращаясь к своему барину[15]; но таким же образом обращается, например, и учитель к отцу своего ученика [16].

Мы можем заключить, следовательно, что рассматриваемая особенность относится к специфике не столько общественного положения адресанта по отношению к адресату (хотя и оно, разумеется, весьма существенно), сколько вообще эпистолярного стиля; иначе говоря, подобное использование разных точек зрения обусловлено здесь требованиями вежливости, принятыми при написании обращения, которые и предписывают данный прием.

Ошибочно было бы рассматривать этот прием как архаический, приписывая его исключительно специфике старинного эпистолярного стиля. Совершенно аналогичное столкновение противоположных точек зрения (отправителя и получателя сообщения) в одной и той же фразе нетрудно обнаружить и сегодня — в некоторых специальных жанрах. Сравни, например, достаточно обычную (разумеется, при определенных отношениях) форму надписи при подарке или посвящении (книги, картины и т. д.): «Дорогой Берте Яковлевне Грайниной от ее Илюши Блазунова». Можно сослаться также на распространенную форму в разного рода заявлениях, надписях на конвертах и т. п.: «Андрею Петровичу Иванову от Сергеева Н. Н.», где обозначения адресата и отправителя противопоставляются как по признаку полноты наименования, так и по признаку расположения имени и отчества по отношению к фамилии [17].

[15] См.: Л. А. Булаховский, Исторический комментарий к русскому литературному языку, стр. 149.

[16] См.: Д. Л. Мордовцев, О русских школьных книгах XVII в., Саратов, 1856, стр. 25.

Подобные формы при обращении были приняты до XVIII века, когда они были запрещены специальным указом Петра I от 20 декабря 1701 года («О писании людям всякого звания полных имен своих с прозваниями во всяких бумагах частных и в судебные места подаваемых»). См. А. А. Дементьев, Максимко, Тимошка и другие.— «Русская речь», 1969, № 2, стр. 95.

[17] Ср. выше, стр. 34, о стилистическом значении при выборе данной позиции.

Здесь — опять-таки в одной фразе — имеет место точно такое же столкновение различных точек зрения, какое мы наблюдали выше.

Наименование как проблема точки зрения в художественной прозе

Выше мы приводили примеры использования различных точек зрения — которые при этом проявляются исключительно в употреблении тех или иных наименований — в бытовой речи, эпистолярном стиле, газетной публицистике и произведениях публицистического жанра. Но совершенно аналогично могут строиться и произведения художественной литературы, к рассмотрению которых мы сейчас переходим.

Действительно, очень часто в художественной литературе одно и то же лицо называется различными именами (или именуется различным образом), причем нередко эти различные наименования сталкиваются в одной фразе или же непосредственно близко в тексте.

Приведем примеры:

> Несмотря на огромное богатство графа Безухова, с тех пор, как Пьер получил его и получал, как говорили, 500 тысяч годового дохода, он чувствовал себя гораздо менее богатым, чем когда он получал свои 10 тысяч от покойного графа («Война и мир» — Толстой, т. X, стр. 103).

> По окончании заседания великий мастер с недоброжелательством и иронией сделал Безухову замечание о его горячности и о том, что не одна любовь к добродетели, но и увлечение борьбы руководило им в споре. Пьер не отвечал ему... (там же, т. X, стр. 175).

> Лицо его (Федора Павловича Карамазова.— *Б. У.*) было окровавлено, но сам он был в памяти и с жадностью прислушивался к крикам Дмитрия. Ему все еще казалось, что

Грушенька вправду где-нибудь в доме. Дмитрий Федорович ненавистно взглянул на него уходя («Братья Карамазовы» — Достоевский, т. IX, стр. 178).

Совершенно очевидно, что во всех этих случаях имеет место использование в тексте нескольких точек зрения, то есть автор использует разные позиции при обозначении одного и того же лица. В частности, автор может использовать при этом позиции тех или иных действующих лиц (того же произведения), которые находятся в различных отношениях к называемому лицу.

Если мы знаем при этом, как называют другие персонажи данное лицо (а это нетрудно установить путем анализа соответствующих диалогов в произведении), то становится возможным формально определить, чья точка зрения используется автором в тот или иной момент повествования.

Так, например, в «Братьях Карамазовых» Достоевского различные лица называют Дмитрия Федоровича Карамазова следующим образом [18]:

а) Дмитрий Карамазов — так, например, его называют на суде (прокурор), так и сам он о себе иногда говорит;

б) брат Дмитрий или брат Дмитрий Федорович — так называют его Алеша и Иван Карамазовы (при непосредственном с ним общении или же говоря о нем в третьем лице);

в) Митя, Дмитрий — они же, а также Ф. П. Карамазов, Грушенька и т. п.;

г) Митенька — так его именует городская молва (сравни, например, разговоры о нем семинариста Ракитина или диалоги в публике на суде);

д) Дмитрий Федорович — это нейтральное наименование, не относящееся специально к какому-либо конкретному лицу; можно сказать, что это наименование безлично.

При этом автор в своем повествовании — то есть уже непосредственно в авторской речи — может называть Д. Ф. Карамазова всеми этими именами (кроме, пожалуй, предпоследнего случая); иначе говоря, описывая

[18] Имеются в виду высказывания данных лиц, представленные в романе в форме прямой речи.

действие данного героя, автор может менять свою позицию, используя точку зрения то того, то другого лица. Характерно при этом, что в начале произведения (и очень часто в начале новой главы) автор называет его преимущественно Дмитрием Федоровичем, как бы становясь при этом на точку зрения объективного наблюдателя; лишь после того как читатель достаточно познакомился[19] с героем (то есть после того как Д. Ф. Карамазов оказался представленным читателю), автор находит возможным говорить о нем как о Мите[20]. Весьма показательно при этом, что, когда автор употребляет имя «Митя» в начале произведения — в первый раз после того, как Д. Ф. Карамазов предстает перед читателем,— Достоевский считает нужным взять это имя в кавычки (смотри т. IX, стр. 132), как бы подчеркивая тем самым, что он говорит в данном случае не от своего лица. И в дальнейшем Достоевский говорит о Д. Ф. Карамазове то с точки зрения Алеши, к которой он особенно часто относится («брат Дмитрий»), то с более абстрактной точки зрения какого-то близкого Дмитрию Федоровичу человека («Митя») и т. п.

Иллюстрация: анализ наименований Наполеона в «Войне и мире» Толстого

В аспекте всего сказанного выше о наименованиях как проблеме точки зрения весьма показателен анализ наименований Наполеона Бонапарта — как в речи действующих лиц «Войны и мира», так и в авторском тексте[21]. Мы остановимся подробнее на этом анализе с тем, чтобы показать возможность обнаружения некоторых композиционных закономерностей в организации всего

[19] Тут прямая аналогия с обрядом знакомства и переходом на короткие имена в обычной бытовой практике.

[20] Подробнее об этом приеме см. ниже, в разделе, посвященном рамкам художественного произведения; ср. также типологические аналогии с изобразительным искусством (глава седьмая).

[21] Отдельные замечания в этой связи см. у Виноградова: В. В. Виноградов, О языке Толстого. — «Л. Н. Толстой», ч. 1 («Литературное наследство», т. 35—36), М., 1939.

произведения в целом — на ограниченном материале наименований.

Надо заметить вообще, что отношение (русского общества) к называнию Наполеона проходит через весь роман. Эволюция отношения к наименованию Наполеона отражает эволюцию общества в отношении к самому Наполеону, а эта последняя несомненно составляет одну из сюжетных линий «Войны и мира».

Проследим коротко — по основным этапам — эту эволюцию.

Наполеона называют «Buonaparte» (подчеркивая его нефранцузское происхождение) в 1805 году в салоне Анны Павловны Шерер; но заметим, что князь Андрей зовет его «Bonaparte» (без u) (т. IX, стр. 23), а Пьер — в противоположность всему обществу — все время говорит о нем как о «Наполеоне»[22].

Далее, после занятия французами Вены, состоится знаменательное высказывание Билибина о Наполеоне:

> —Но что́ за необычайная гениальность!— вдруг вскрикнул князь Андрей, сжимая свою маленькую руку и ударяя ею по столу.— И что́ за счастие этому человеку!
>
> — Buonaparte? — вопросительно сказал Билибин, морща лоб и этим давая чувствовать, что сейчас будет un mot.— Buonaparte? — сказал он, ударяя особенно на u. Я думаю, однако, что теперь, когда он предписывает законы Австрии из Шенбрунна, il faut lui faire grâce de l'u *. Я решительно делаю нововведение и называю его Bonaparte tout court ** (т. IX, стр. 191).

Несколько ниже, в разговоре князя Долгорукова с князем Андреем и Борисом Друбецким, мы опять сталкиваемся с проблемой называния: от Наполеона получено письмо к императору, и наш двор в затруднении, как ему адресовать ответ («ежели не консулу, само собою разумеется, не императору, то генералу Буонапарту»,—

[22] За одним только исключением: начиная о нем разговор, Пьер однажды называет его Бонапартом (см. т. IX, стр. 23).

* Надо его избавить от u.

** Просто Бонапарт.

предлагает Долгоруков); в конце концов останавливаются по предложению Билибина на обращении — «Главе французского правительства, au chef du gouvernement français» (т. IX, стр. 307).

Там же мы узнаем о шутке Билибина, предложившего адресовать: «узурпатору и врагу рода человеческого». С этой шуткой мы встретимся снова в письме Билибина к князю Андрею (написанном уже после Аустерлицкого сражения) (см. т. X, стр. 96).

Далее, после успехов Наполеона, русский и французский императоры должны встретиться в Тильзите, и мы присутствуем при следующем показательном разговоре Бориса Друбецкого с некиим генералом:

> — Je voudrais voir le grand homme* — сказал он (Борис. — *Б. У.),* говоря про Наполеона, которого он до сих пор всегда, как и все, называл Буонапарте.
>
> — Vous parlez de Buonaparte?**—сказал ему, улыбаясь, генерал.
>
> Борис вопросительно посмотрел на своего генерала и тотчас же понял, что это было шуточное испытание.
>
> — Mon prince, je parle de l'empereur Napoléon,***, — отвечал он. Генерал с улыбкой потрепал его по плечу.
>
> — Ты далеко пойдешь,— сказал он ему... (т. X, стр. 139).

Итак, Бонапарт официально стал уже «великим человеком» и «Наполеоном», то есть тем, чем он был уже — и отчасти перестал уже быть — для Андрея и Пьера. В то же время этого не может еще понять Николай Ростов (смотри, например, т. X, стр. 140), причем Ростов, вероятно, представляет вообще точку зрения армии, противопоставленной штабу [23].

* — Я желал бы видеть великого человека.

** — Вы говорите про Бонапарта?

*** — Князь, я говорю об императоре Наполеоне.

[23] Ср.: В. В. Виноградов, О языке Толстого.— «Л. Н. Толстой», ч. I («Литературное наследство», т. 35—36), стр. 158.

А вскоре мы узнаем из письма княжны Марьи к Жюли Курагиной о том, что «Буонапарте... как кажется, еще только в Лысых Горах на всем земном шаре не признают ни великим человеком, ни еще менее французским императором» (т. X, стр. 233).

Так, мы становимся свидетелями эволюции Наполеона в глазах русского общества[24] — и точно так же на наших глазах произойдет изменение к нему отношения в 1812 году. Сравни авторский пересказ общественного мнения (светских кругов) в начале войны 1812 г.: «Они говорили, что без сомнения война, особенно с таким гением как Бонапарте (его опять называли Бонапарте), требует глубокомысленнейших соображений...» (т. XI, стр. 42).

В этой связи становится понятной функциональная смена авторской позиции, проявляющаяся в назывании Наполеона то одним, то другим именем — причем различные имена могут сталкиваться в одной фразе или находиться в непосредственной близости в тексте.

Например:

> В 1809-м году близость двух властелинов мира, как называли Наполеона и Александра, дошла до того, что, когда Наполеон объявил в этом году войну Австрии, то русский корпус выступил за-границу для содействия своему прежнему врагу Бонапарте против прежнего союзника, австрийского императора (т. X, стр. 152).

Очень часто внезапная смена имен Наполеона четко обозначает переход от одной точки зрения к другой:

> Оба императора слезли с лошадей и взяли друг друга за руки. На лице Наполеона была неприятно притворная улыбка. Александр с ласковым выражением что-то говорил ему.
>
> Ростов, не спуская глаз... следил за каждым движением императора Александра и Бонапарте (т. X, стр. 147).

[24] Ср. далее к этому же — т. XI, стр. 127.

Описание тильзитской встречи здесь явственно дается сначала с безличной (или посторонней) точки зрения, а затем с точки зрения Ростова [25].

Аналогично строится и описание разговора Наполеона с казаком Лаврушкой (т. XI, стр. 133—134): «Но когда Наполеон спросил его, как же думают русские, победят они Бонапарта, или нет...» (внезапный переход на точку зрения русских, в частности самого Лаврушки,— типичный случай несобственно-прямой речи). Или (там же): «Переводчик передал эти слова Наполеону... и Бонапарт улыбнулся» (точка зрения переводчика — или стороннего наблюдателя — мгновенно сменяется точкой зрения Лаврушки).

Сравни также следующую характерную фразу, где в обозначении Наполеона проявляется точка зрения не какого-либо конкретного человека, но вообще русского светского общества: «Градус политического термометра... был следующий: сколько бы все европейские государи и полководцы ни старались потворствовать Бонапартию... мнение наше на счет Бонапартия не может измениться» (т. X, стр. 87).

В других же случаях эта смена авторской позиции и переход на точку зрения участника действия не так очевиден, но мы можем о нем догадываться по аналогии с только что сказанным. Примером может служить, в частности, сцена встречи Наполеона и князя Андрея, лежащего раненным на Аустерлицком поле: «Подъехавшие верховые были Наполеон, сопутствуемый двумя адъютантами. Бонапарте, объезжая поле сражения, отдавал последние приказания...» (т. IX, стр. 356). Можно думать, что и здесь имеет место переход с точки зрения постороннего наблюдателя на точку зрения князя Андрея, совпавший с изменением отношения князя Андрея к Наполеону [26].

Показательно подобное же столкновение имен во внутреннем монологе князя Андрея (уже значительно позже): «Лучший (из русских генералов — *Б. У.*) Баг-

[25] Ср. типологически аналогичное движение камеры в кино.

[26] Ср. там же (т. IX, стр. 357) внутренний монолог от лица князя Андрея («Он знал, что это был Наполеон — его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком...»).

ратион,— сам Наполеон признал это. А сам Бонапарте! Я помню самодовольное и ограниченное его лицо на Аустерлицком поле» (т. XI, стр. 53). Когда князь Андрей говорит об оценке Наполеона, он называет его «Наполеоном» — то есть так, как называют его все вокруг в данный момент повествования; но, вспоминая о времени Аустерлица, когда все, и в том числе он сам, называли его Бонапартом, он говорит о нем как о «Бонапарте».

В связи со сказанным мы можем предполагать, какое функциональное изменение вызвала бы в том или ином случае замена имени Наполеона. Сравни, например, описание положения войск в начале главы XIV 2-й части первого тома «Войны и мира»: «Ежели бы Кутузов решился оставаться в Кремсе, то полуторастатысячная армия Наполеона отрезала бы его от всех сообщений...»,— пишет Толстой (т. IX, стр. 206). Тут сказано — «Наполеон», и мы можем думать, что эта фраза дается от лица самого автора: то есть здесь объективное описание стратегических возможностей. Но если бы мы заменили в этой фразе имя «Наполеон» на «Бонапарт», фраза воспринималась бы, скорее, как рассуждение самого Кутузова (то есть данное с его точки зрения).

Итак, на протяжении повествования мы становимся свидетелями изменения в наименовании Наполеона в русском обществе. Если в начале романа (особенно в первом томе) его почти повсеместно называют «Бонапартом», то в третьем томе это имя встречается в речи действующих лиц уже очень редко (а если и встречается, то обычно в речи таких персонажей, как Лаврушка, Макар Алексеевич), а в четвертом уже не встречается и вовсе[27]. На этом фоне особенно значимы становятся отклонения: Пьер, который, как уже говорилось, называет его «Наполеоном», в то время как все говорят о нем как о «Бонапарте», или, напротив, граф Растопчин, называющий его «Бонапартом», когда все вокруг называют его «Наполеоном»[28].

Так происходит в речи участников повествования; но вместе с изменением наименования Наполеона в речи персонажей меняется оно и в авторской речи. В первом томе «Войны и мира» Наполеон в большинст-

[27] За одним-единственным исключением (см.: т. XII, стр. 282): Денисов, вспоминающий старые дни (причем можно думать, что именно ретроспекция и служит здесь оправданием данного выбора имени).

[28] См., например, т. X, стр. 306; т. XI, стр. 176.

ве случаев называется в авторской речи «Бонапартом»[29]; во втором томе имена «Бонапарт» и «Наполеон» употребляются поровну; в третьем томе имя «Бонапарт» употребляется в единичных случаях, а в четвертом — не употребляются вовсе.

Мы видим, таким образом, что автор в своем отношении к Наполеону как бы следует за обществом, которое он описывает.

Соотношение слова автора и слова героя в тексте

В вышеприведенных случаях совмещение различных точек зрения в тексте (как художественном, так и бытовом) иллюстрировалось на ограниченном материале собственных имен или вообще наименований в авторском повествовании.

Мы можем сказать, что различие авторской позиции проявляется здесь в том, что в авторском тексте появляются *элементы чужого текста* — то есть элементы речи, характерные то для одного, то для другого персонажа.

Эта общая формулировка может быть отнесена, разумеется, отнюдь не к одним только собственным именам. Использование элементов чужого текста, которые при этом могут принадлежать различным лицам, представляет собой основной способ выражения различных точек зрения в плане фразеологии.

Мы подходим здесь к рассмотрению различных возможностей передачи чужого текста (сочетания чужого и собственно авторского текста), и в частности к проблеме несобственно-прямой речи[30].

[29] Если исключить случаи использования в авторской речи точки зрения Пьера (см., например, т. IX, стр. 65 и др.) и случаи цитирования высказываний, принадлежащих Наполеону, употребление имени «Наполеон» в авторском тексте в первом томе «Войны и мира» сводится к отдельным случаям.

[30] Фундаментальное исследование по проблемам использования чужого слова см. в кн.: В. Н. *Волошинов*, Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке, Л., 1929.

Мы последовательно рассмотрим две возможности контаминации авторского текста («авторского слова») и текста какого-то другого лица («чужого слова»):

а) видоизменение авторского текста под воздействием текста, принадлежащего не собственно автору, то есть влияние чужого слова на авторское слово;

б) видоизменение текста, принадлежащего не непосредственно самому автору, под воздействием авторской обработки, то есть влияние авторского слова на чужое.

Под автором при этом здесь и далее понимается то лицо, которому принадлежит весь рассматриваемый текст. Этим лицом может быть как автор произведения, так и любой говорящий, высказывание которого составляет объект рассмотрения (и в речи которого могут наблюдаться элементы какого-то чужого текста).

В том же смысле можно противопоставлять «свое» (то есть авторское) слово и «чужое» (по отношению к автору) слово.

Влияние чужого слова на авторское слово

Наиболее отчетливые случаи использования чужого слова в тексте

Случаи использования чужого слова вообще чрезвычайно часты и многообразны. Мы начнем с наиболее простых примеров.

Обращаясь опять к «Войне и миру», нетрудно убедиться, что подобные случаи очень часто осознаются Толстым и, как правило, выделяются в тексте курсивом (если это не иностранный текст).

Сравни, например (курсив в данных ниже примерах всюду авторский):

> Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был *грипп,* как она говорила (*грипп* был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими) (т. IX, стр. 3).

> — Оставьте, Борис, вы такой дипломат (слово *дипломат* было в большом ходу у детей...) (т. IX, стр. 56).

Или разговоры Пьера с князем Андреем:

[Пьер:] — И вы...— Он не сказал, *что вы*, но уже тон его показывал... (т. IX, стр. 35—36).

[Пьер:] — И что ж, право... — Но он не сказал, *что право* (т. IX, стр. 36).

Замечательно, что точно так же — курсивом — выделяет Толстой те случаи, когда элементы чужой речи попадаются не в тексте автора, а в прямой речи действующих лиц. Например, из разговора Наташи с Борисом Друбецким:

— Борис, подите сюда,— сказала она...— Мне нужно сказать вам одну вещь.
— Какая же это *одна вещь?* — спросил он (т. IX, стр. 53).

Иными словами, Толстой, спорадически пользуясь чужим словом, как бы считает необходимым специально подчеркнуть, что это слово ему не принадлежит, что оно как бы заимствовано на время из чьей-то речи (причем так происходит и в авторском тексте, и в тексте, относящемся к персонажам).

Объединение различных точек зрения в сложном предложении. Несобственно-прямая речь

Более сложные случаи использования элементов чужого текста мы имеем в разнообразных формах так называемой «несобственно-прямой речи» [31], к непосредственному рассмотрению которой мы сейчас переходим.

[31] Эквиваленты термина «несобственно-прямая речь» в некоторых европейских языках: англ. «seemingly indirect style», нем. «die uneigentliche directe Rede» и отчасти «die erlebte Rede», франц. «le style indirect libre», исп. «estilo indirecto libro», польск. «mowa pozornie zależna».

Совмещение нескольких точек зрения возможно не только в пределах повествования, но и внутри одного предложения; это особенно характерно для устной речи, когда мы невольно становимся вдруг на точку зрения того, о ком рассказываем.

Классическим примером является здесь фраза Осипа в «Ревизоре» Гоголя: «Трактирщик сказал, что не д а м в а м е с т ь, пока не з а п л а т и т е за прежнее» (т. IV, стр. 27) [32]. Два высказывания, принадлежащие различным говорящим — самому Осипу (который в данном случае выступает в качестве автора) и трактирщику,— объединены здесь в пределах одной фразы, причем каждое высказывание сохраняет свои грамматические признаки.

Сравни аналогичный же случай:

> Его Величество обратил его (французского посланника.— *Б. У.)* внимание на гренадерскую дивизию и церемониальный марш, и будто посланник никакого внимания не обратил и будто позволил себе сказать, что м ы у себя во Франции на такие пустяки не обращаем внимания («Война и мир» — Толстой, т. X, стр. 307).

В обоих случаях представлена не прямая речь и не косвенная, но особое явление, называемое «несобственно-прямой речью».

В самом деле, если бы это была прямая речь, то не было бы союза «что»: «...Трактирщик сказал: «не дам вам есть, пока не заплатите...», «...посланник позволил себе сказать: «мы у себя во Франции...»

Если бы это была косвенная речь, было бы согласование в лице в главном и придаточном предложениях: «...Трактирщик сказал, что не д а с т н а м есть, пока не заплатим...», «...посланник позволил себе сказать, что о н и у себя во Франции...»

Очевидно, что в приведенных случаях имеет место ни то, ни другое, а с и н т е з обоих явлений, то есть совме-

[32] См.: А. И. П е ш к о в с к и й, Русский синтаксис в научном освещении, изд. 5, М., 1935, стр. 429. Этот пример цитируется и в кн.: В. Н. В о л о ш и н о в, Марксизм и философия языка..., стр. 148, прим. 2.

щение текстов, принадлежащих разным авторам: самому говорящему и тому, про кого он говорит. Другими словами, в этих случаях наблюдается как бы скольжение авторской позиции, когда говорящий в процессе речи незаметно меняет свою позицию.

Иногда полагают, что несобственно-прямая речь в русском языке — явление новое, появившееся под влиянием французского языка [33]. Это мнение, однако, может быть опровергнуто ссылками на примеры из летописей («рече же имъ Ольга, яко язъ уже мстила есмь мужа своего» — из Ипатьевской летописи под 6454 годом [34]) из фольклора («Говорит Ставер сын Годинович.— Что я с тобой свaечкой не игрывал!» [35]). Думается, что явление несобственно-прямой речи — совершенно естественно в языке с развитыми формами гипотаксиса, будучи обусловленным характерной для речевой практики сменой авторской позиции.

Вышеприведенные случаи характеризуются прежде всего тем, что объединение различных точек зрения (соответственно — объединение текстов, принадлежащих разным лицам) происходит здесь внутри одной и той же фразы (такой фразой является при этом сложноподчиненное предложение [36]).

Эти случаи относительно просты, так как нам ясны границы, где кончается текст, принадлежащий одному автору, и начинается текст, принадлежащий другому. Так, мы можем в каждой из приведенных фраз взять какие-то слова в кавычки и рассматривать данный случай как продукт случайной речевой интерференции, то есть явления, относящегося к речи, а не к языку [37]: «Трактирщик сказал, что «не дам вам есть, пока не за-

[33] См.: Л. А. Булаховский, Русский литературный язык первой половины XIX века, II, Киев, 1948, стр. 444.

[34] См.: А. И. Молотков, Сложные синтаксические конструкции для передачи чужой речи в древнерусском языке по памятникам письменности XI—XVII столетий. (Автореферат кандидатской диссертации), Л., 1952, стр. 21; там же и другие примеры.

[35] «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I—III, М., 1909—1910, № 30.

[36] Ниже мы рассмотрим случаи объединения различных точек зрения в простом предложении.

[37] О разграничении языка и речи, принятом в современном языкознании, см. Ф. де Соссюр, Курс общей лингвистики, М., 1933 (перевод с французского).

платите...», «посланник... позволил себе сказать, что «мы у себя во Франции...»[38].

В этом смысле только что приведенные случаи объединяются с цитированными выше примерами из Толстого, поскольку и там границы чужого слова отчетливо даны во фразе, и нам легко проделать соответствующую операцию с кавычками (собственно говоря, курсив, которым выделяет Толстой элементы чужого текста, и является функциональным эквивалентом кавычек).

Вслед за В. Н. Волошиновым, но в отличие от целого ряда исследователей, которые считают возможным объединять под термином «несобственно-прямая речь» такие, например, явления, как внутренний монолог и т. п., и вообще самые разнообразные случаи использования «чужого» слова,— мы используем термин «несобственно-прямая речь» в узком смысле: для обозначения явления переходного между прямой речью и косвенной, то есть такого явления, которое можно определенными операциями превратить (с той или иной степенью точности) как в прямую речь, так и в косвенную. Эти операции могут быть сформулированы на достаточно общем уровне: для перевода из несобственно-прямой речи в прямую речь — это расстановка кавычек и опущение союзов, для перехода из несобственно прямой речи в косвенную речь — это операция согласования в грамматических формах[39].

[38] Кавычки относятся к письменной речи; в устной речи роль кавычек могут выполнять частицы «мол», «де», «дескать» или же пауза, изменение интонации и тембра голоса. Соответствующие элементы есть и в других языках.

[39] При этом если в русском языке предполагается согласование в именных категориях (глагол в косвенной речи согласуется с именем в главном предложении в формах рода, лица, числа), то, например, в романо-германских языках необходимым условием является еще и согласование во времени (consecutio temporum). Следует заметить, что разные языки отличаются еще и по степени однозначности перевода прямой речи в косвенную (иначе говоря, по степени близости этих двух форм речи). Так, например, в русском языке в ряде случаев подобный перевод может быть только приближенным. Например, прямую речь «Хоть бы поесть» мы передадим в косвенной речи примерно так: «Он сказал, что *желал* бы поесть»; фраза «Как хорошо» в косвенной речи получает вид: «Он сказал, что *это очень* хорошо» или «Он *восторженно* сказал, что *это* хорошо», и т. п. Очевидно, что данное преобразование в этих случаях необратимо, то есть мы не можем однозначно получить из фразы в косвенной речи исходную фразу в прямой

Объединение различных точек зрения в простом предложении. Сочетание точек зрения говорящего и слушающего

В приведенных выше случаях несобственно-прямой речи объединение различных точек зрения производилось в пределах сложного (сложноподчиненного) предложения. Ниже мы рассмотрим случаи такого объединения непосредственно в простом предложении. В этот разряд могут быть отнесены, вообще говоря, и цитированные выше примеры спорадического употребления чужого слова во фразе у Толстого; но нас сейчас будут интересовать случаи более органичного соединения элементов «чужого» и «своего» текста во фразе.

Обратимся к примеру.

Толстой пишет в «Войне и мире»:

> Князь Василий, занимавший все те же важные должности, составлял звено соединения между двумя кружками. Он ездил к **ma** bonne amie* Анне Павловне и ездил dans le salon diplomatique de **ma** fille...** (т. XI, стр. 128).

Здесь характерно двукратное употребление местоимения первого лица ma («моя») — при том, что речь, вообще говоря, идет о третьем лице! — со всей определенностью указывающее на использование в этих случаях точки зрения самого князя Василия.

Герой повести Ф. М. Достоевского «Игрок», обращаясь к Полине, говорит ей: «Я бы, на вашем месте, непременно в ы ш л а замуж за англичанина» (т. IV, стр. 290).

речи. Между тем в латинском языке, так же как и в целом ряде других, перевод из прямой речи в косвенную характеризуется почти максимальной однозначностью. См.: С. И. Соболевский, Грамматика латинского языка, ч. I (теоретическая), М., 1948, стр. 347 и далее; В. Н. Волошинов, Марксизм и философия языка..., стр. 151, а также стр. 166 и далее.

* Своему достойному другу (букв.: моему.— *Б. У.*).

** В дипломатический салон своей дочери (букв.: моей.— *Б. У.*).

Он — мужчина — употребляет здесь глагольную форму женского рода (что, вообще говоря, противоречит всем законам русского языка) — потому, что, произнося эту фразу, он как бы становится временно на точку зрения своей собеседницы («на вашем месте», говорит он ей — и действительно становится в этот момент на ее место, что проявляется и лингвистически). Вырванная из контекста, эта фраза может восприниматься только как принадлежащая женщине.

Мы видим, что в одной и той же фразе (представляющей собой к тому же простое предложение) совмещено несколько точек зрения — или, иначе говоря, совмещены элементы двух сфер речи: говорящего и слушающего. Можно сказать, что здесь имеет место внутриязыковое двуязычие между тем и другим.

При этом чужое слово здесь более органично входит в текст, будучи не так легко вычленимо, нежели в приведенных выше случаях несобственно-прямой речи. В самом деле, если мы и можем перевести элементы чужой речи в прямую речь (то есть расставить кавычки), то со значительно большей натяжкой — отнюдь не так легко, как в предыдущем случае[40]; к тому же и сами границы чужого слова здесь не обозначены однозначно (в отличие от приведенных выше примеров). В то же время перевести данную фразу в план косвенной речи путем каких-либо заранее определенных операций и вовсе невозможно. Таким образом, подобная фраза не представляет случая несобственно-прямой речи в непосредственном смысле слова[41]: точки зрения слились здесь более тесно.

Следует заметить, что совмещение различных точек зрения — в частности, точек зрения говорящего и слушающего — очень часты в устной речи.

Так, именно этот случай имеет место, когда употребляют такой распространенный в современной речи обо-

[40] Эта относительно меньшая легкость станет наглядной, если мы попробуем, прочтя данную фразу вслух, выделить в ней чужую прямую речь интонацией; в то же время в приведенных выше случаях (несобственно-прямой речи) перевод в прямую речь вполне поддается интонационному выделению (ср. выше, стр. 51, прим. 38).

[41] Ср. определение несобственно-прямой речи выше, стр. 51.

рот, как «убедительно вас прошу». В самом деле, ведь только слушающий, но ни в коем случае не сам говорящий вправе оценивать, «убедительно» или «не убедительно» просит говорящий. Говорящий, таким образом, как бы превосхищает оценку слушающего, он становится на его (слушающего) точку зрения. Еще случай того же рода: «Вы меня, конечно, извините».

Сравни подобный же переход от точки зрения говорящего к точке зрения собеседника в следующей характерной фразе (записанной в ситуации спора между торопящимся студентом и придирающимся к нему вахтером, требующим предъявить документ): «Чего пристаете — человек спешит!» «Человеком» здесь называет себя сам говорящий, имея в виду, что вахтер должен был бы увидеть, что «человек спешит» и войти в его, то есть «человека», состояние; говорящий, таким образом, как бы становится на позицию вахтера (говоря о себе в третьем лице) и подсказывает ему правильную точку зрения. Совершенно так же объясняются и случаи, когда говорящий по отношению к себе самому употребляет неопределенно-личную форму — например, когда дающий говорит: «Бери, пока дают» (становясь на точку зрения собеседника и говоря о себе, соответственно, — с его, собеседника, точки зрения — в нарочито безличном третьем лице множественного числа).

Можно заметить, что приведенные случаи использования чужого слова в бытовой речи более характерны для вульгарного стиля. Это не случайно, поскольку данный процесс представляет собой один из типичных путей эволюции языка (конкретно: изменения значения слов) (ср., например, эволюцию значения слова «наверное» в русском языке, которое еще в первой трети этого века обозначало «наверняка», тогда как теперь употребляется в смысле «вероятно» и даже «возможно», то есть в значении, в большой степени противоположном предыдущему; можно видеть, что здесь произошел сдвиг от точки зрения говорящего к точке зрения слушающего). В то же время вульгарный стиль является, как правило, более продвинутым в лингвистическом отношении, то есть тут обычно в первую очередь совершаются те процессы, которые еще не затронули другие пласты языка [42]. Таким образом, понятно, что именно в вульгарном стиле явления несобственно-прямой речи и вообще использования чужого слова должны превалировать.

[42] См. об этом: B. Uspenskij, Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique.— «Information sur les sciences sociales», vol. VII, 1968, № 1, pp. 137—138.

В общем близкий случай использования несобственно-прямой речи можно видеть и тогда, когда мы говорим ребенку: «Какие мы красивые!» Мы говорим это не только со своей точки зрения (с точки зрения говорящего), но и с точки зрения самого ребенка (слушающего), то есть как бы от лица его самого, но вместе с тем и со своей собственной точки зрения (поскольку мы вкладываем в его уста фразу, принадлежащую нам, а не ему), причем различные точки зрения (говорящего и слушающего) совмещены здесь, чтобы передать оттенок соучастия, неразделимости, характерный в отношении к маленькому ребенку.

Вообще, разговаривая с маленьким ребенком (особенно не научившимся еще говорить), нам свойственно становиться на его точку зрения — что проявляется прежде всего в плане фразеологии; во многих ситуациях такое поведение является нормой. Действительно, очень многие фразы мы говорим от лица ребенка и его интонацией — как бы подсказывая ему, что говорят в той или иной ситуации. Так, обычно мы говорим, например: «Иди ко мне на ручки», а не «на руки», то есть используем при этом не собственную точку зрения, а точку зрения ребенка (выраженную фразеологически); подобные примеры нетрудно умножить. Не менее характерно в этой связи и то, что в присутствии ребенка мы часто именуем друг друга с его точки зрения (можно сослаться в этой связи на довольно распространенную ситуацию, когда супруги называют друг друга «папа» и «мама»).

Случаи объединения различных точек зрения в одном и том же слове

Еще более парадоксальный случай объединения разных точек зрения представлен тогда, когда различные точки зрения объединяются в одном и том же слове. Этот случай, правда, характерен более для сферы речи, нежели для сферы языка, то есть относится скорее к спорадической импровизации (непосредственному процессу порождения текста), чем к норме. В то же время этот случай имеет отношение и к литературным текстам.

Так, В. Шкловский (со ссылкой на Ф. Ф. Зелинского) приводит фразу каторжника из «Записок из мертвого дома» Достоевского «Как тилисну (ее) по горлу ножом» и замечает: «Есть ли сходство между артикуляционным движением слова «тилиснуть» и движением скользящего по человеческому телу и врезывающегося в него ножа? Нет, но зато это артикуляционное движение как нельзя лучше соответствует тому положению лицевых мускулов, которое инстинктивно вызывается особым чувством нервной боли, испытываемой нами при представлении о скользящем по коже (а не вонзаемом в тело) ноже: губы судорожно вытягиваются, горло щемит, зубы стиснуты — только и есть возможность произнести гласный *и* и языковые согласные *т, л, с,* причем в выборе именно их, а не громких *д, р, з,* сказался и некоторый звукоподражательный элемент»[43].

Для нас важно в этом примере то, что это слово произносит каторжник. Таким образом, человек, приносящий боль, произнеся данное слово, как бы сам испытывает чувство боли,— то есть, оставаясь самим собой, он как бы принимает одновременно и точку зре-

[43] В. Шкловский, О поэзии и заумном языке.— «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», Пг., 1919, стр. 16—17 (примечание). Ср.: Ф. Ф. Зелинский, Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки.— «Из жизни идей», т. II, изд. 3, Спб., 1911, стр. 185—186.

Вообще о психо-физиологической обусловленности значений различных звуков см. статьи Г. Н. Ивановой-Лукьяновой, Е. В. Орловой, М. В. Панова в сб.: «Развитие фонетики современного русского языка», М., 1966; А. Штерн, Объективное изучение субъективных оценок звуков речи.— «Вопросы порождения речи и обучения языку», М., 1967; E. Sapir, A study in phonetic symbolism.— «Journal of Experimental Psychology», 1929, N 3; S. S. Newman, Further experiment in phonetic symbolism.— «American Journal of Psychology», 1933; Дж. Бонфанте, Позиция неолингвистики.— В кн.: В. А. Звегинцев, История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях, ч. I, М., 1964, стр. 35.

О специальном использовании этих значений в поэзии см. указанную статью Панова (М. В. Панов, О восприятии звуков.— «Развитие фонетики современного русского языка»), а также замечания Гуковского (Г. А. Гуковский, Пушкин и русские романтики, изд. 2, М., 1965, стр. 61), Тынянова и других.

ния своей жертвы,— в этот момент он сочетает в себе ощущения и Agens'а и Patiens'а действия, и деятеля и воспринимающего действие. Соответственно, можно сказать, что в одном слове здесь слиты точки зрения воображаемых участников действия — Agens'а и Patiens'а.

Подобное совмещение точек зрения в одном и том же элементе речи нередко проявляется в мимике, в интонации. Укажем, например, на ситуацию, когда мы задаем вопрос, причем заранее уверены в положительном на него ответе: очень часто здесь вопросительная интонация одновременно сочетается с утвердительной мимикой (кивком головы). Точно так же человек, рассказывающий, как он избил своего противника, одновременно с рассказом о своих ударах может имитировать искаженное от боли лицо своего противника (аналогичное явление характерно и для пантомимы); человек, который видит, как поодаль пробирается кошка, может произнести фразу: «кошка как тихо бежит» также тихим осторожным шепотом,— как бы с ее (кошкиной) точки зрения, то есть органически сливая свою точку зрения с точкой зрения того, о ком он говорит.

Если искать аналогии в плане изобразительного искусства, можно сослаться на прием, особенно характерный для японского рисунка, когда художник как бы дает почувствовать зрителю самый жест автора, выражая, например, быстроту и гибкость движения птицы, которая изображается на рисунке, в быстроте и нервности самого штриха [44]. Иными словами, художник заставляет зрителя сделаться соучастником его творческого акта и в то же время объединяет в рисунке свои чувства и характеристики, присущие самому изображаемому им объекту.

[44] См. по этому поводу: Л. Никитин, Идеографический изобразительный метод в японской живописи.— «Восточные сборники. Литература и искусство», вып. 1, М., 1924, стр. 214.

Влияние авторского слова на чужое слово

Относительно менее явные случаи. Внутренняя речь

Все рассмотренные выше случаи объединяются тем общим свойством, что авторский текст в них тем или иным образом видоизменяется под влиянием чужого слова — или, иначе говоря, авторский текст уподобляется чужому слову.

Может быть, однако, и противоположный случай, который нам и предстоит рассмотреть,— а именно, когда чужое слово (в частности, речь персонажа) уподобляется авторскому. Иначе говоря, в этом случае слово испытывает на себе воздействие авторского слова и изменяется под его влиянием.

В достаточно явном виде эта авторская обработка чужого слова представлена в том случае, когда передаются чувства и мысли героя, причем угадывается характерный для этого героя текст, но при этом речь о герое ведется в третьем лице.

Вот, например, как описывает Толстой Петю Ростова, который идет в Кремль смотреть на Александра I:

> Петя уже не думал теперь о подаче прошения. Уже только ему увидать бы Его (то есть государя.— *Б. У.*), и то он считал бы себя счастливым! («Война и мир», т. XI, стр. 89).

Здесь явно передается речь самого Пети, хотя формально она и преподносится от лица автора (сравни, например, синтаксис последней фразы и особенно орфографическое выделение в ней местоимения третьего лица, относящегося к Александру I, подчеркивающее идентификацию автора и героя) [45].

Если мы заменим в приведенном отрывке личное местоимение третьего лица (относящееся к герою) на ме-

[45] Ср. также разбор отрывка из «Кавказского пленника» в кн.: В. Н. Волошинов, Марксизм и философия языка..., стр. 164.

стоимение первого лица, то мы получим обычный случай монологической прямой речи[46].

Таким образом, операция замены местоимений в данном случае функционально аналогична операции расстановки кавычек в приведенных выше случаях несобственно-прямой речи: обе операции приводят к одному результату, в итоге которого мы получаем из непрямой речи прямую.

Так образуется та разновидность повествования, которую принято называть «внутренней речью» или «внутренним монологом»[47]. Во многих случаях подобные примеры с равным правом могут рассматриваться и как результат воздействия авторского слова на слово героя и как результат обратного воздействия (то есть как случай изменения авторской речи под влиянием чужого слова). Но иногда одной замены местоимений недостаточно для того, чтобы получить из речи автора речь персонажа, поскольку само слово персонажа может быть в достаточной степени обработано автором, окрашено авторской интонацией; в этом случае точка зрения автора и точка зрения персонажа неразрывно сливаются в тексте, в результате чего мы, воспринимая переживания героя с его точки зрения, все время слышим вместе с тем и интонацию самого автора[48].

Вообще внутренний монолог героя (который формально может быть дан даже от первого лица) очень часто несет следы большего влияния авторской обработки, чем обычная (то есть диалогическая) прямая речь того же героя: индивидуальность персонажа, проявляющаяся в его диалогической прямой речи, часто устраняется автором во внутреннем монологе и заменяется собственно авторскими словами, автор выступает здесь

[46] См. там же, стр. 164; ср.: Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, стр. 288.

[47] Мы не останавливаемся специально на случаях диалогизации внутренней речи, когда единый внутренний монолог разбивается на два голоса. См. примеры из Толстого: В. В. Виноградов, О языке Толстого.— «Л. Толстой», ч. I («Литературное наследство», т. 35—36), стр. 186.

[48] См. подробнее: В. Н. Волошинов, Марксизм и философия языка..., стр. 156—157 (разбор отрывка из «Медного всадника»).

как бы в качестве редактора, который обрабатывает текст данного персонажа.

Эта разница между способами оформления диалогической речи и внутреннего монолога может быть понята, по-видимому, только в том смысле, что если прямая речь персонажа представляет собой объективный факт и автор может ставить себя в положение человека, которому остается только со всей возможной точностью зафиксировать услышанное, то внутренний монолог отражает мысли и раздумья героя, и автор, соответственно, должен сосредоточиться на их сущности, а не на их форме.

Подобные случаи обработанной автором прямой речи вообще очень часто используются — как в литературе, так и в бытовом рассказе — для передачи того, что должно было происходить в сознании описываемого персонажа; в таких случаях нередко происходит ссылка как бы на условный внутренний монолог, которого нет на самом деле, но который в принципе мог бы быть представлен.

Примером может служить описание с точки зрения княжны Марьи, которое переходит — в той же фразе! — в описание с точки зрения маленького князя Николая Болконского, а затем снова переходит в описание с точки зрения княжны:

> Сколько раз она ни говорила себе, что не надо позволять себе горячиться уча племянника, почти всякий раз, как она садилась с указкой за французскую азбуку, ей так хотелось поскорее, полегче перелить из себя свое знание в ребенка, уже боявшегося, что вот-вот тетя рассердится, что она при малейшем невнимании со стороны мальчика вздрагивала, торопилась, горячилась, возвышала голос, иногда дергала его за руку и ставила в угол (т. X, стр. 301).

Мы имеем здесь совершенно очевидную ссылку сначала на точку зрения княжны, а потом — на точку зрения маленького князя, причем эти точки зрения проявляются не формально, но содержательно: такие случаи представляют собой ссылку не столько на какие-либо особенности фразеологии соответствующего персона-

жа, сколько на его сознание. Тем не менее удобно отнести эти случаи именно к плану фразеологии, поскольку их можно представить как результат некоего предполагаемого внутреннего монолога (произведенного от лица персонажа), который затем переведен в план авторской речи.

Более явные случаи: влияние автора на прямую речь действующих лиц

Еще более сильное влияние авторского слова на слово персонажа имеет место в том случае, когда автор *говорит за своего героя*. Это явление Волошинов определяет как *замещенную прямую речь*. В качестве иллюстрации данного явления Волошинов приводит следующий характерный отрывок из пушкинского «Кавказского пленника» [49]:

Склонясь на копья, казаки
глядят на темный бег реки —
и мимо их, во мгле чернея,
плывет оружие злодея...
О чем ты думаешь, казак?
Воспоминаешь прежни битвы...
...*Простите, вольные станицы,*
и дом отцов, и тихой Дон,
война и красные девицы!
К брегам причалил тайный враг,
стрела выходит из колчана —
Взвилась — и падает казак
с окровавленного кургана.

Разбирая этот отрывок, Волошинов пишет, что здесь «автор предстательствует своему герою, говорит за него то, что он мог бы или должен был бы сказать, что приличествует данному положению. Пушкин за казака про-

[49] См.: В. Н. *Волошинов*, Марксизм и философия языка..., стр. 163. Добавим еще, что тут имеет место характерный диалог автора с героем, от имени которого выступает тот же автор.

щается с его родиной (чего сам казак, естественно, сделать не может)» [50].

Уже из последнего примера видно, что авторская обработка чужого слова может происходить не только в собственно авторском тексте, но и в прямой речи действующих лиц.

Так, в «Житии протопопа Аввакума», которое, как это показывает Виноградов [51], в большой степени строится на параллелизме с библейскими мотивами, нередко происходит незаметное внедрение библейских текстов в речи действующих лиц [52]. Цитатами из Библии говорит не только сам Аввакум (что могло бы быть объяснено его духовным образованием), но и другие действующие лица. Так, в уста врага Аввакума, казачьего атамана Пашкова, Аввакум вкладывает слова Иуды («Согрѣшилъ окаянный, пролилъ кровь неповинну», Матф. XXVII, 4); в уста раскаявшегося Евфимея Стефановича и келаря Никодима — слова блудного сына и т. п. [53].

Таким образом, автор (Аввакум), по существу, говорит здесь за своих героев — но уже не в контексте авторского повествования (как в предыдущем примере), а непосредственно в прямой речи действующих лиц [54].

[50] Там же.

[51] См.: В. Виноградов, О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума.— «Русская речь» под ред. Л. В. Щербы, I, Пг., 1923, стр. 211—214.

[52] Там же, стр. 213.

[53] Там же.— Отсюда едва ли выдерживают критику попытки некоторых авторов решить вопрос об историчности тех или иных новозаветных персонажей на том основании, что их речи восходят к ветхозаветным образцам (см. пример такой неудачной попытки в кн.: Я. А. Ленцман, Сравнивая Евангелия, М., 1967, стр. 44—45).

[54] Это нерасчлененное слияние евангельских событий с событиями собственной жизни вообще характерно для Аввакума. Замечательно в этой связи, что не только происходящее с ним описывается Аввакумом через параллели с евангельскими сюжетами, но и, наоборот, евангельские события в его изложении могут испытывать определенное влияние его биографии. Так, пересказывая апокрифическое Никодимово евангелие в своей «Беседе о кресте к неподобным», Аввакум повествует о том, как Христа волочили первосвященники Анна и Каиафа; упоминания об этом нет в Никоди-

В других случаях эта авторская обработка прямой речи действующих лиц проявляется менее явно, хотя и может быть достаточно определенна; изменение степени авторского воздействия на чужое слово (в данном случае прямую речь действующих лиц) при этом с очевидностью свидетельствует об определенной смене авторской позиции (то есть смене точек зрения при повествовании). Для иллюстрации этого мы обратимся к анализу авторской позиции при передаче прямой речи действующих лиц в «Войне и мире» — и прежде всего к рассмотрению случаев употребления французского языка (в прямой речи).

Некоторые вопросы авторской передачи прямой речи в «Войне и мире» в связи с проблемой точек зрения — французская речь в «Войне и мире» и картавость Денисова

Мы говорили выше о возможности авторской обработки прямой речи действующих лиц, и в этой связи интересно рассмотреть некоторые проблемы передачи прямой речи в «Войне и мире». В результате такого рассмотрения оказывается, что Толстой в разных случаях как бы стоит на разных позициях по отношению к передаваемой им прямой речи (которая может относиться при этом к одному и тому же лицу).

В одних случаях позиция автора «Войны и мира» — это позиция объективного наблюдателя, который слышит, что говорят другие (то есть действующие лица), и задачи которого состоят в том, чтобы со всей возможной точностью, как бы протокольно зафиксировать им услышанное. Отсюда педантизм и скрупулезность Толстого в передаче фонетических особенностей

мовом евангелии, зато этот факт точно соответствует биографии самого Аввакума, причем Анна и Каиафа неоднократно ассоциируются Аввакумом с патриархом Никоном. См.: Н. С. Демкова, Неизвестные и неизданные тексты из сочинений протопопа Аввакума.— «Новонайденные и неопубликованные произведения древнерусской литературы» (ТОДРЛ, XXI), М.—Л., 1965, стр. 214.

речи действующих лиц (сравни прежде всего картавость Денисова, а также различные неправильности в русской речи моряка на собрании в Слободском дворце[55] и многочисленные другие примеры[56]) и вообще внимание автора к произношению; тем же объясняется и дословная передача французской речи персонажей в «Войне и мире».

Но это лишь одна из возможных авторских позиций: в другом случае позиция автора по отношению к речи действующих лиц принципиально иная. Ее, скорее, можно было бы сравнить с позицией редактора, пропускающего через свой фильтр все, что он слышит, и соответственно определенным образом обрабатывающего прямую речь персонажей[57].

Так, рассмотрение случаев употребления французского языка в прямой речи действующих лиц «Войны и мира» показывает, что французская или русская речь персонажей вовсе не всегда обусловлена тем, на каком языке данное лицо действительно (в представлении автора) говорит в соответствующий момент,— но может иметь и чисто функциональные задачи, непосредственно связанные с проблемой авторской точки зрения.

В самом деле, очень часто французская речь (то есть речь, которая предполагается автором реально произнесенной по-французски) может даваться по-русски (в русском переводе или перекладе), тогда как в других случаях она передается непосредственно так, как она была произнесена. Эта авторская обработка прямой речи парадоксально сочетается в «Войне и мире» со стремлением к предельно точной фиксации речи действующих лиц, обнаруживаемой Толстым в других случаях.

Действительно, французы в «Войне и мире» время от времени изъясняются по-русски или же на смешанном русско-французском языке, подобном тому, какой представлен в романе в речи русских дворян. Например, по-русски обращается Наполеон к раненому князю Анд-

[55] См.: т. XI, стр. 93.

[56] См.: В. В. Виноградов, О языке Толстого.— «Л. Н. Толстой», ч. I («Литературное наследство», т. 35—36), стр. 202—204.

[57] Заметим, что эти две позиции могут интерпретироваться как синхронная и диахронная. Мы остановимся специально на этой проблеме ниже (стр. 89 и сл.).

рею, к пленному денщику Лаврушке, по-русски же он говорит с генералом Балашевым и даже с французскими генералами. Характерно, что во многих случаях Наполеон начинает с французского языка, а потом переходит на русский или мешает французские и русские слова.

Иногда возможны даже диалоги, в которых адъютант Наполеона говорит по-французски, а Наполеон ему отвечает по-русски или же наоборот:

> — Sire, le Prince... * — начал адъютант.
>
> — Просит подкрепления? — с гневным жестом проговорил Наполеон (т. XI, стр. 243).

Или:

> — Наш огонь рядами вырывает их, а они стоят,— сказал адъютант.
>
> — Ils en veulent encore!**... — сказал Наполеон охриплым голосом (т. XI, стр. 259).

Вырванные из общего контекста, эти отрывки могли бы быть поняты только одним способом — а именно, что Наполеон и его адъютант говорили друг с другом на разных языках (как это делают билингвы).

Точно так же — то по-французски, то по-русски — говорят и другие французы: виконт де Мортемар, с которым мы встречаемся на вечере у Анны Павловны Шерер, Мюрат (см. т. XI, стр. 19), Даву (т. XI, стр. 21) и т. п. Аналогично и французская речь русских дворян может быть дана автором не по-французски, а по-русски, причем Толстой может специально подчеркивать, что н а с а м о м д е л е р а з г о в о р ш е л п о - ф р а н ц у з с к и. Например:

> — Отчего, я часто думаю,— заговорила она (маленькая княгиня.—*Б. У.), к а к в с е г д а, п о - ф р а н ц у з с к и*... (т. IX, стр. 31).

И далее вся речь по-русски.

* Государь, герцог...
** Им еще хочется!..

— Вот, по крайней мере, мы вами теперь вполне воспользуемся, милый князь,— говорила маленькая княгиня, разумеется по-французски, князю Василью... (т. IX, стр. 272).

...князь Долгоруков ... по-французски обратился к князю Андрею.

— Ну, мой милый, какое мы выдержали сражение! (т. IX, стр. 306).

и далее вся речь по-русски.

— Где вы—там разврат, зло,—сказал Пьер жене.— Анатоль, пойдемте, мне надо поговорить с вами,— сказал он по-французски (т. X, стр. 366).

и далее там же:

— Вы обещали графине Ростовой жениться на ней и хотели увезти ее?

— Мой милый, — отвечал Анатоль по-французски (как и шел весь разговор), я не считаю себя обязанным отвечать на допросы, делаемые в таком тоне.

— Я очень, очень благодарна вам, — сказала ему княжна (Марья.—*Б. У.*) по-французски (т. XI, стр. 161).

В других же случаях, как мы это хорошо знаем, французская речь тех же Пьера, Анатоля, княжны Марьи, маленькой княгини или князя Долгорукова передается в романе непосредственно по-французски.

Более того, передавая французскую речь при помощи русского языка, Толстой может даже обращать наше внимание на особенности произнесения тех или иных французских слов — при том, что нам они даются по-русски:

— Вы верите всему, что вам скажут. Вам сказали... — Элен засмеялась, — что Долохов мой любовник,—сказала она по-французски, с своею грубою точностью речи, выговаривая слово «любовник» (т. X, стр. 31).

— Еще, может, дотянется до завтрашнего утра? — спросил немец, дурно выговаривая по-французски (т. IX, стр. 86).

Дурной французский язык доктора-немца здесь передается средствами русского языка (сравни — неправильное употребление слова «дотянется»)[58]. Иначе говоря, с переводом французской фразы на русский язык неправильный французский язык переводится через неправильный русский оборот (инвариантом остается прежде всего сама неправильность).

Сравни также разговор Наполеона с Лаврушкой:

> Наполеон велел ему ехать рядом с собой и начал спрашивать:
>
> — Вы казак?
>
> — Казак-с, ваше благородие (т. XI, стр. 133).

Наполеон говорит как будто бы на том же самом языке, что и Лаврушка, но чрезвычайно показательно употребление им личного местоимения «вы»: это буквальный перевод с французского (русский офицер употребил бы в этой ситуации «ты»).

Еще пример такого же рода:

> — Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что́ меня воздерживает от удовольствия размозжить вам голову вот этим,— говорил Пьер,— выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски (т. X, стр. 366).

Здесь, как и в предыдущем случае, французская речь персонажа передается русскими словами, но в то же время русский текст представляет собой неестественный, буквальный перевод с французского, сохраняя, таким образом, какие-то формальные характеристики исконного французского текста.

Итак, реально произнесенная французская речь может передаваться в «Войне и мире» то непосредственно

[58] Отмечено Виноградовым: В. В. Виноградов, О языке Толстого.— «Л. Н. Толстой», ч. I («Литературное наследство», т. 35—36, стр. 202).

на французском языке, то в виде русской речи, то в виде смешанного русско-французского разговора. Можно предположить, следовательно, что те случаи, чрезвычайно распространенные в «Войне и мире», когда русские мешают французскую речь с русской, не обязательно обусловлены стремлением к доскональной передаче реальной речи в представлении автора, а могут быть следствием каких-то специальных (композиционных) задач.

Отсюда, между прочим, следует, что в тех случаях, когда прямая речь в романе дается по-русски (или в виде смешанной русско-французской речи) — и не сопровождается специальной ремаркой автора относительно того, как произносилась данная фраза,— мы в принципе не можем знать, на каком языке она мыслилась произнесенной в действительности. Между тем там, где дается непосредственно французский текст, мы знаем, что данный текст был на деле произнесен по-французски. Можно сказать, что оппозиция французского и русского языков может нейтрализоваться в «Войне и мире», причем французский язык выступает как маркированный член оппозиции.

Весьма показательно в этой связи свидетельство самого Толстого, который писал (в заметке «Несколько слов по поводу «Войны и мира»): «...Не отрицая того, что положенные мною тени, вероятно, неверны и грубы, я желал бы только, чтобы те, которым покажется очень смешно, как Наполеон говорит то по-русски, то по-французски, знали бы, что это им кажется только оттого, что они, как человек, смотрящий на портрет, видят не лицо со светом и тенями, а черное пятно под носом» (т. XVI, стр. 7—8) [59].

Таким образом, французский язык нужен автору «Войны и мира» не столько для соотнесения с реальной действительностью (описываемой в произведении), сколько как *технический прием* изображения [60].

Очевидно, что французский язык нужен Толстому прежде всего для того, чтобы передать индивидуаль-

[59] Ср.: В. В. Виноградов, О языке Толстого.— «Л. Н. Толстой», ч. I («Литературное наследство», т. 35—36), стр. 123.

[60] Можно сослаться на аналогичный прием в Евангелии, где слова Христа в одних случаях передаются в переводе, в других же случаях даются прямо по-арамейски — с приложением перевода (например, Марк, V, 41; XV, 34 и в других местах) или даже вообще без перевода (ср. «аминь глаголю вам...», где «аминь» — арамейское слово, обозначающее «истинно»).

ность стиля говорящего (наряду с другими средствами речевой характеристики — индивидуальными словами и т. п.), дать возможность читателю почувствовать, как тот говорит, то есть дать ему (читателю) как бы ключ к манере разговора, характерной для того или иного говорящего. Далее же, после того как читатель составил себе впечатление об общей манере речи, автор может уже и не быть столь педантичным в передаче разговора.

Совершенно аналогичное замечание должно быть сделано в отношении картавости Денисова. Картавость Денисова передавалась Толстым, хотя и непоследовательно, в первом и втором издании «Войны и мира», но была упразднена автором в третьем (1873 года) — то есть именно в том издании, в котором и французский язык заменен на русский. Едва ли это совпадение можно считать случайным: представляется, что картавость Денисова вообще функционально аналогична французской речи действующих лиц в «Войне и мире». Именно поэтому передача картавости и непоследовательна — точно так же как непоследовательна и передача французской речи, как мы это только что имели возможность видеть. Так же как и в случае с французским языком, автору важно не столько досконально точно передать фонетические особенности каждой фразы Денисова, сколько дать читателю общее впечатление от его манеры выражения — и время от времени напоминать ему (то есть читателю) об этой манере[61].

[61] В связи со сказанным представляется ошибочным подход к тексту «Войны и мира» в юбилейном издании Толстого (редакторы текста «Войны и мира» — Г. А. Волков и М. А. Цявловский), где французский язык сохранен (так же как в первом и втором изданиях, но вопреки третьему изданию), но картавость Денисова упразднена (так же как в третьем издании, но вопреки первому и второму). (См. примечание редакторов в т. IX юбилейного издания, стр. 455.) Этот подход кажется нам непоследовательным именно потому, что картавость и французская речь аналогичны по своей функции. Ссылка на то, что Денисов картавит не везде (см. т. IX, стр. 455), конечно, не может служить оправданием такого подхода, поскольку то же замечание в равной степени может быть отнесено и к французскому языку в «Войне и мире».

«Внутренняя» и «внешняя» позиция автора

Итак, при передаче французского языка, картавости Денисова и вообще всевозможных неправильностей речи персонажей можно проследить две принципиально различные авторские позиции. Натуралистическое воспроизведение иностранной или неправильной речи специально подчеркивает дистанцию между позицией говорящего действующего лица и позицией описывающего его наблюдателя (с точки зрения которого в данный момент ведется повествование); иначе говоря, специально подчеркивается несовпадение (разобщенность) этих позиций, а иногда даже и известная «странность» позиции говорящего для описывающего.

Показательно в этом отношении сравнение способа передачи французской речи у Толстого и в прозе Пушкина. Томашевский отмечает, что «Пушкин, который в личной жизни гораздо чаще (чем Толстой.— *Б. У.*) был принужден обращаться к французскому языку и в устной и в письменной форме, вовсе не стремится к воспроизведению иностранной речи действующих лиц»[62].

Помимо разницы стилистических приемов у обоих писателей это несомненно объясняется и тем, что во времена Пушкина употребление французского языка не было маркированным, то есть было настолько повседневным явлением, что не было необходимости его специально отмечать,— тогда как Толстой описывает ту же эпоху, что и Пушкин, но с других позиций: с позиций более позднего времени, когда употребление французского языка уже было в известной степени маркированным[63].

Характерно, между тем, что в тех случаях, где это нужно автору,— например, при противопоставлении французской и русской речи действующих лиц — французские фразы передаются Пушкиным документально

[62] См.: Б. В. Томашевский, Вопросы языка в творчестве Пушкина.— В его кн.: «Стих и язык», М.—Л., 1959, стр. 437.

[63] Ср. характерный спор о французском языке в откликах прессы на «Войну и мир»— спор, который, как известно, заставил Толстого в третьем и четвертом изданиях романа вообще убрать французский текст, заменив его русскими эквивалентами.

(примером может служить диалог Дефоржа-Дубровского и помещика Спицына в главе X «Дубровского», где первый говорит по-французски, а второй — по-русски); французская речь здесь очевидным образом маркирована.

Можно сказать, что в тех случаях, когда автор натуралистически воспроизводит иностранную или неправильную речь, он использует как бы впечатление со стороны (позицию стороннего наблюдателя), то есть он прибегает к точке зрения заведомо *внешней* по отношению к описываемому лицу. Действительно, писатель акцентирует здесь то, что *бросается* в глаза,— но бросается в глаза именно человеку постороннему, тогда как человек достаточно близкий или знакомый просто не замечает этих особенностей. Автор воспроизводит здесь *внешние* особенности.

Между тем, там, где писатель сосредоточивается не на внешних особенностях речи, а на ее существе, так сказать, не на ее «как», а на ее «что» — переводя соответственно указанные специфические явления в план нейтральной фразеологии,— там фразеологическая точка зрения описывающего приближается к точке зрения описываемого (говорящего) персонажа. (Предельный случай подобного сосредоточения на существе, а не на форме имеет место при внутреннем монологе, где речь героя вообще смыкается с авторской речью; мы уже отмечали, что для внутреннего монолога характерно и отвлечение от специфики выражения.) Соответственно, в противоположность описанной выше *внешней* точке зрения, здесь можно говорить о точке зрения *внутренней*.

Понятно, что указанное сближение фразеологических позиций описывающего (автора или рассказчика) и описываемого (действующего лица) может быть констатировано с тем большим основанием, чем меньше различий в фразеологии того и другого. Полярные случаи здесь представлены, с одной стороны, воспроизведением специфических особенностей языка персонажа (случай максимального различия) и, с другой стороны, внутренним монологом (случай минимального различия).

Натуралистическое воспроизведение внешних особенностей речи нередко используется автором для того, чтобы дать читателю представление об общей манере

речи, характерной для описываемого персонажа, — после чего автор может уже и не подчеркивать в дальнейшем особенностей его манеры говорить. Так, например, описывается немец-генерал в Оренбурге в «Капитанской дочке»[64]. При его характеристике нам сообщается про его немецкий акцент, и действительно, мы слышим этот акцент (сказывающийся в оглушении согласных, особенно начальных) в его прямой речи («Поже мой! — сказал он.— Тавно ли, кажется, Андрей Петрович был еще твоих лет, а теперь вот уш какой у него молотец! Ах, фремя, фремя!..» и далее). Но затем передача акцента прекращается и речь генерала передается нормальным русским языком. Мы как бы уже вошли в описываемое действие — воспринимая его теперь не со стороны, а изнутри — и перестали слышать акцент генерала. (Точно так же, например, нам бросается в глаза картавость незнакомого нам человека, но мы можем забыть о ней, когда становимся хорошо с ним знакомы.)

Таким образом, здесь дается сперва точка зрения внешняя по отношению к говорящему, то есть как бы впечатление стороннего наблюдателя от разговора данного человека, которое затем может сменяться — время от времени или же раз и навсегда — точкой зрения внутренней: читатель как бы познакомился с манерой речи и может позволить себе отвлечься от внешних средств выражения, чтобы сосредоточиться на ее существе[65].

До сих пор мы рассматривали случаи, когда при передаче прямой речи действующего лица проявляется либо «внешняя», либо «внутренняя» позиция автора. Разумеется, при этом возможны и переходы от одной позиции к другой на протяжении повествования.

Следует указать между тем, что позиции эти могут синтетически совмещаться в тексте, почти одновременно проявляясь в речи описываемого персонажа, в результате чего точка зрения описывающего (автора) теряет какую бы то ни было определенность (раздваивается или даже становится ирреальной).

[64] Отмечено Томашевским — см.: Б. В. Томашевский, Вопросы языка в творчестве Пушкина.— «Стих и язык», стр. 439—440.

[65] Подробнее см. в разделе о «рамках» художественного текста.

Иллюстрацией здесь нам будет опять служить французская речь в «Войне и мире». Характерно, например, что при передаче французской речи русскими средствами какие-то слова все-таки могут даваться непосредственно по-французски. Например, в речи Наполеона: «Правда ли, что Moscou называют Moscou la sainte? Сколько церквей в Moscou?» (т. XI, стр. 30). Здесь в одном слове (Moscou) происходит ссылка на сознание Наполеона: Москва для него Moscou, и в этом случае Толстой считает нужным указать на то, как это слово было реально произнесено,— при том, что все другие слова той же фразы переданы им с другой позиции [66].

Порождение фраз подобного рода можно представить как результат синтеза (нерасчленимого совмещения) реально произнесенной французской фразы и ее русского перевода. В других случаях реальная фраза и ее перевод объединяются в тексте, образуя не синтез, а соположение. Так, передавая речь французов в виде русской речи, Толстой иногда чувствует необходимость непосредственно в тексте дублировать русские слова их французскими эквивалентами.

Приведем примеры.

Из речи Наполеона:

> — Поднять этого молодого человека, ce jeune homme, и снести на перевязочный пункт! (т. IX, стр. 357).

> — Et vous, jeune homme? Ну а вы, молодой человек? (т. IX, стр. 358).

> — ...даю вам честное слово... даю вам ma parole d'honneur (т. XI, стр. 27).

Из речи Александра I:

> — Какая ужасная вещь война, какая ужасная вещь! Quelle terrible chose que la guerre! (т. IX, стр. 312).

[66] Получающийся в результате эффект внешне совершенно аналогичен тому, что обычно имеет место при двуязычии, когда в одной фразе совмещаются элементы, принадлежащие двум разным языкам.

Из речи масона графа Вилларского:

> — Еще один вопрос, граф... на который я вас не как будущего масона, но как честного человека (galant homme) прошу со всею искренностью отвечать мне (т. X, стр. 73) [67].

Автор тем или иным способом объединяет здесь воедино реально произнесенную фразу и ее перевод. Толстой выступает тем самым как бы в качестве переводчика, который, давая перевод, считает нужным кое-где сослаться и на оригинальный текст; автор как бы помогает читателю, время от времени ориентируя его на реальные условия произнесения фразы.

Фразы, получающиеся в результате подобного совмещения авторских позиций, в реальной речи, разумеется, невозможны, да они и не претендуют на однозначную соотносимость с реальной действительностью. Смысл данного приема состоит вообще в ссылке на общие условия произнесения фразы или же на индивидуальное сознание говорящего.

Подобные же случаи перевода — для отсылки к тому или иному индивидуальному восприятию — возможны не только при передаче в «Войне и мире» прямой речи, но и непосредственно в авторском тексте:

> Увидев на той стороне каза́ков (les Cosaques) и расстилавшиеся степи (les Steppes), в середине которых была Moscou la ville sainte, столица того, подобного Скифскому, государства, куда ходил Александр Македонский,— Наполеон неожиданно для всех... приказал наступление... (т. XI, стр. 8).

[67] Мы можем теперь суммировать способы передачи французской прямой речи, которые использует автор «Войны и мира». Французская речь может передаваться:

а) непосредственно по-французски,

б) в русском переводе,

в) в виде смешанного двуязычного текста — когда одна часть фразы дается по-французски, а другая по-русски,

г) в виде дублирования одного и того же выражения и по-французски и по-русски.

Здесь происходит очевидная ссылка на индивидуальное сознание Наполеона в виде французских слов, вкрапленных в русский текст (последние, таким образом, представляют собой элементы чужого слова, внутренней речи в авторском тексте) — причем там, где автор употребляет русское слово («степи») он тут же дает и его французский перевод (les Steppes»), как бы ссылаясь на восприятие самого Наполеона.

Итак, мы имеем здесь случай перевода авторского текста на индивидуальный язык персонажа.

Возможны и обратные случаи, когда автор переводит с языка индивидуального (использующего элементы чужого слова) на язык объективного описания[68]:

> Решили, что Илье Андреевичу ехать нельзя, а что ежели Луиза Ивановна (m-me Schoss) поедет... (т. X, стр. 281).

> Государь в преображенском мундире, в белых лосинах и высоких ботфортах, со звездой, которую не знал Ростов (это была légion d'honneur)... (т. X, стр. 146).

В обоих случаях индивидуальное восприятие переводится в план авторской речи.

Особенно показательно в этой связи описание охоты в Отрадном, которое дается как бы одновременно с двух точек зрения: со специальной охотничьей (внутренней по отношению к описываемому действию — использующей позицию самих участников охоты) и обычной, нейтральной (внешней по отношению к описываемому действию — использующей позицию постороннего наблюдения). Описание охоты производится на специальном охотничьем языке — но охотничьи выражения каждый раз переводятся на нейтральный язык — в точности так же, как французские выражения могут переводиться в «Войне и мире» на русский язык:

> Русак уже до половины затерся (перелинял) (т. X, стр. 244).

[68] Вообще о функции скобок в авторской речи у Толстого см.: В. В. Виноградов, О языке Толстого.— «Л. Н. Толстой», ч. I («Литературное наследство», т. 35—36), стр. 179.

...борзая собака... стремительно бросилась к крыльцу и, подняв правйло (хвост), стала тереться о ноги Николая (т. X, стр. 245).

Волк ... прыгнул раз, другой и, мотнув поленом (хвостом), скрылся в опушку... вся стая понеслась по полю, по тому самому месту, где пролез (пробежал) волк (т. X, стр. 251).

Он знал, что в острове были прибылые (молодые) и матерые (старые) волки (т. X, стр. 252).

...волк покосился на Карая, еще дальше спрятав полено (хвост) между ног и наддал скоку (т. X, стр. 254).

...вот кругами стала вилять лисица между ними, все чаще и чаще делая эти круги и обводя вокруг себя пушистою трубой (хвостом) (т. X, стр. 256).

... (Николай. — *Б. У.*) сказал, что он дает рубль тому, кто подо́зрит, то есть найдет лежачего зайца (т. X, стр. 259).

Охотничьи выражения здесь очень близки по своей функции французским словам: и там и здесь имеет место чередование авторских позиций, которое сводится к чередованию «внутренней» и «внешней» точек зрения.

3 „Точки зрения“ в плане пространственно-временной характеристики

В определенных случаях точка зрения повествователя может быть как-то — с большей или меньшей определенностью — фиксирована в пространстве или во времени, то есть мы можем догадываться о месте (определяемом в пространственных или временны́х координатах), с которого ведется повествование. В частном случае, как мы увидим далее, это место рассказчика может совпадать с местом определенного персонажа в произведении, то есть автор в этом случае как бы ведет репортаж с места положения данного персонажа.

В несколько иных терминах здесь можно было бы говорить о пространственной или временно́й перспективе при построении повествования, причем аналогия с перспективным построением здесь представляет собой нечто большее, нежели простую метафору.

Перспектива в широком смысле может пониматься вообще как система передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства в условиях художественных приемов соответствующего вида искусства; причем в случае классической (линейной) перспективы в качестве точки отсчета выступает позиция лица, непосредственно производящего описание. В изобразительном искусстве речь идет о передаче многомерного пространства на двухмерной плоскости картины, причем ключевым ориентиром является позиция художника; в искусстве словесном это может быть, соответственно, словесная фиксация пространственно-временны́х отношений описываемого события к описывающему субъекту (автору).

Мы рассмотрим сначала примеры фиксации авторской точки зрения в трехмерном пространстве, а затем перейдем к примерам фиксации ее во времени.

Пространство

Совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа

Мы уже говорили, что позиция повествователя (или наблюдателя) может совпадать либо не совпадать с позицией какого-то определенного действующего лица в произведении. Мы обратимся сначала к первому из этих случаев. Действительно, весьма нередко мы можем констатировать, что рассказчик находится там же, то есть в той же точке пространства, где находится определенный персонаж,— он как бы «прикрепляется» к нему (на время или на всем протяжении повествования). Например, если данный персонаж входит в комнату — описывается комната, если он выходит из дома на улицу — описывается улица и т. д. При этом в одних случаях автор целиком *перевоплощается* в это лицо, то есть «принимает» на данный момент его систему оценок, фразеологию, психологию и т. д.; соответственно и точка зрения, принимаемая автором при описании, проявляется тогда во всех соответствующих планах.

Но в иных случаях автор *следует* за персонажем, но не перевоплощается в него; в частности, авторское описание может быть не субъективно, а надличностно. В этом случае авторская позиция совпадает с позицией данного персонажа в плане пространственной характеристики, но расходится с ней в плане оценки, фразеологии и т. п. Поскольку автор не перевоплощается в данного персонажа, а как бы становится его спутником — он может давать и описание этого персонажа (что, естественно, невозможно было бы сделать, пользуясь целиком системой восприятия последнего) [1].

Случаи такого пространственного прикрепления автора к своему герою очень распространены. Так, напри-

[1] В определенных случаях подобное описание можно определить как описание, полученное совмещением нескольких точек зрения — например, психологической точки зрения данного героя плюс самого рассказчика, незримо сопутствующего герою. См. подробнее ниже (главу пятую).

мер, в значительной части повествования в «Бесах» Достоевского автор (рассказчик) следует за Ставрогиным, хотя описывает происходящие события не с его — или, лучше сказать, не только с его — точки зрения[2]. В «Братьях Карамазовых» повествователь на большие периоды становится незримым спутником Алеши, Мити и т. д. Нередко подобное следование автора за своим героем становится поводом для того, чтобы описать то или иное событие (не обязательно с точки зрения данного героя). Так, следуя за Пьером (в «Войне и мире»), мы попадаем на Бородинское сражение и становимся его свидетелями (причем Пьер как бы только приводит нас на Бородино, а затем, попав на поле боя, мы уже не обязательно с ним связаны: мы можем оторваться от него и выбрать иную пространственную позицию).

Иногда место повествователя может быть определено лишь относительно: он может быть прикреплен не к одному какому-то персонажу, а к некоторой компании людей, но мы можем констатировать присутствие его в каком-то определенном месте. Сравни, например, описание одного из вечеров у Ростовых в «Войне и мире». Молодежь (Наташа, Соня и Николай) сидит в диванной и вспоминает о детстве, причем описание не ведется с чьей-либо конкретной точки зрения.

> — Эдуард Карлыч, сыграйте пожалуста мой любимый Nocturne мосье Фильда,— сказал голос старой графини из гостиной (т. X, стр. 278).

В ответ на просьбу графини Диммлер играет на арфе.

> — Наташа! теперь твой черед. Спой мне что-нибудь,— послышался голос графини (т. X, стр. 279).

Толстой мог бы просто сообщить нам, что графиня произнесла данные фразы из гостиной; если бы он

[2] Иллюстрацию и анализ см. ниже (в главе пятой).

так написал, то не было бы пространственной определенности позиции рассказчика, какая имеет место в приведенном случае. При этом подобная фраза была бы совершенно возможна и вполне вписывалась бы в данный текст: так, непосредственно ниже Толстой пишет, что «граф Илья Андреевич из кабинета, где он беседовал с Митинькой, слышал ее (Наташи.— *Б. У.)* пенье» (т. X, стр. 280) — и в этом случае автор переходит от пространственно определенной (конкретной) к пространственно неопределенной позиции, при которой ему дано знать и видеть не только то, что делается в одной комнате, но и то, что делается во всем доме или в других местах.

С другой стороны, автор мог бы сказать, что Наташа, Соня или Николай услышали голос графини, то есть сослаться на их восприятие; это был бы случай «психологической» точки зрения, использование которой, вообще говоря, очень обычно для Толстого[3]. Характерно, однако, что в данном случае автор этого не делает; выбранная им позиция — это позиция человека, незримо присутствующего в комнате и описывающего то, что он видит.

Отсутствие совпадения пространственной позиции автора с позицией персонажа

Мы рассматривали случаи, когда точка зрения, с которой производится повествование, совпадает с пространственной позицией того или иного действующего лица (или группы лиц). В других случаях подобного совпадения нет — при том, что и здесь может иметь место пространственная определенность позиции повествователя.

Мы остановимся на нескольких формах такого повествования.

[3] О психологической точке зрения речь идти будет ниже (см. главу четвертую).

Последовательный обзор

Иногда точка зрения повествователя последовательно скользит от одного персонажа к другому, от одной детали к другой — и уже самому читателю предоставляется возможность смонтировать эти отдельные описания в одну общую картину. Движение авторской точки зрения в этом случае аналогично движению объектива камеры в киноповествовании, совершающей последовательный обзор какой-то сцены.

Именно так описывается сражение у Гоголя в «Тарасе Бульбе»: автор последовательно выхватывает своим объективом то одно, то другое единоборство из общей массы сражающихся; при этом авторский объектив не произволен в своем движении — он описывает подвиги одного персонажа до тех пор, пока того не убьют, затем переходит к его победителю и остается с ним до тех пор, пока и тот, в свою очередь, не становится побежденным,— и т. д. и т. п. Авторская точка зрения как трофей переходит от побежденного к победителю.

Авторское описание в данном случае отнюдь не безлично: автор постоянно находится рядом с каким-то участником битвы, все время переходя от одного к другому (причем самый переход от персонажа к персонажу становится возможным только в случае их непосредственного контакта: авторский объектив не самостоятелен в своем перемещении по полю боя, его можно сравнить, скорее, с эстафетой, которая последовательно передается от одного к другому). Таким образом, в известном смысле здесь еще сохранена пространственная прикрепленность повествователя к персонажу, обусловленность авторской позиции позицией действующего лица.

В других случаях движение авторской точки зрения никак не обусловлено перемещением действующего лица, то есть авторская точка зрения совершенно независима и самостоятельна в своем движении. Сравни, например, подобный прием в описании званого обеда у Ростовых в «Войне и мире»:

> Граф из-за хрусталя, бутылок и ваз с фруктами поглядывал на жену и ее высокий чепец с голубыми лентами и усердно подли-

> вал вина своим соседям, не забывая и себя. Графиня так же, из-за ананасов, не забывая обязанности хозяйки, кидала значительные взгляды на мужа, которого лысина и лицо, казалось ей, своею краснотою резче отличались от седых волос. На дамском конце шло равномерное лепетанье; на мужском конце все громче и громче слышались голоса, особенно гусарского полковника, который так много ел и пил, все более и более краснея, что граф уже ставил его в пример другим гостям. Берг с нежною улыбкой говорил с Верой о том, что любовь есть чувство не земное, а небесное. Борис называл новому своему приятелю Пьеру бывших за столом гостей и переглядывался с Наташей, сидевшею против него. Пьер мало говорил, оглядывал новые лица и много ел. ... Наташа, сидевшая против него, глядела на Бориса, как глядят девочки тринадцати лет на мальчика, с которым они в первый раз только что поцеловались и в которого они влюблены... Николай сидел далеко от Сони, подле Жюли Курагиной, и опять с тою же невольною улыбкой что-то говорил с ней. Соня улыбалась парадно, но, видимо, мучилась ревностью: то бледнела, то краснела и всеми силами прислушивалась к тому, что́ говорили между собою Николай и Жюли. Гувернантка беспокойно оглядывалась, как бы приготавливаясь к отпору, ежели бы кто вздумал обидеть детей. Гувернер-немец старался запомнить все роды кушаний, десертов и вин с тем, чтобы описать все подробно в письме к домашним в Германию, и весьма обижался тем, что дворецкий с завернутою в салфетку бутылкою обносил его (т. IX, стр. 75—76).

Авторский объектив здесь как бы переходит от одного из сидящих за столом к другому, последовательно обегая всех присутствующих за столом; эти отдельные сцены складываются в одну общую картину; аналогичный прием очень обычен в кино.

Подобный охват сразу почти всех действующих лиц, со скольжением от персонажа к персонажу, тем более разителен, что он сменяет более обычную для Толстого прикрепленность в каждой фиксированной фазе описания к одному или немногим действующим лицам (отсюда становится понятным возникающий при столь быстрой смене авторской позиции, какая имеет место при «последовательном обзоре», эффект сгущения времени).

Последовательный обзор сидящих за столом как бы имитирует движение взгляда человека, осматривающего эту картину. Это движение, однако, не принадлежит никому из действующих лиц, но только самому автору, как бы незримо присутствующему на месте действия.

Такой же прием используется Толстым и при описании ужина у князя Василия на именинах Элен (перед помолвкой Элен и Пьера) (т. IX, стр. 257). В этих случаях пространственная позиция автора относительно реальна — в том смысле, что он как бы находится среди тех действующих лиц, которых он описывает.

В других случаях позиция автора при последовательном обзоре действующих лиц не характеризуется подобной пространственной определенностью: автор может совершать обзор людей, которые находятся в разных местах, не обозримых с одной точки зрения. Так, например, после приезда Анатоля Курагина в Лысые Горы для сватовства к княжне Марье, когда все разошлись по своим комнатам, Толстой дает последовательный обзор действующих лиц (он описывает по порядку, что делают Анатоль, княжна Марья, m-lle Bourienne, маленькая княгиня, старый князь, см. т. IX, стр. 278—279) [4]—совершенно аналогичный приведенному выше, с той только разницей, что описываемые лица здесь не объединяются единым (реально обозримым) местом действия.

Пространственное перемещение авторской позиции здесь очевидно: автор как бы обходит одну за другой комнаты дома, заглядывая поочередно к каждому персонажу.

Типологические аналогии как с приемом скольжения кинокамеры, так и с киномонтажом не требуют особых комментариев.

[4] Аналогичный прием см. в т. X, стр. 280.

Другие случаи движения позиции наблюдателя

Мы только что говорили о случаях, когда описание ведется с переменной позиции; иначе говоря, описывающий наблюдатель перемещается в пространстве — движется по полю описания. При этом в вышеприведенных примерах описание распадается на ряд отдельных сцен, каждая из которых дается со своей пространственной позиции; совокупность этих сцен, собственно говоря, и передает движение — подобно тому, как передает движение совокупность кадров кинопленки, каждый из которых в отдельности неподвижен.

Но перемещение позиции описывающего наблюдателя может передаваться и совершенно другим способом — не в виде отдельных последовательно фиксированных сцен, которые в сумме своей воссоздают движение, но в виде одной сцены, схваченной с движущейся позиции (с характерными деформациями предметов, обусловленными этим движением).

Если проводить параллели из области визуальной коммуникации (рисунок, фотография и т. п.), то мы знаем, что движение некоторой фигуры может быть передано либо как совокупность различных сцен, где данная фигура представлена в различных позах (тогда зрителю предлагается мысленно суммировать эти позы воедино, представив себе движущуюся фигуру), либо как *одна* сцена с определенным искажением формы, вызванным самим процессом движения. Если мы фотографируем, например, движущийся объект и нам необходимо передать движение, мы можем или снять его несколько раз с достаточно короткой экспозицией (в этом случае мы получим несколько последовательных кадров, совокупность которых и позволит воссоздать движение объекта), либо мы можем употребить более длительную экспозицию — и тогда движение объекта будет передано определенной деформацией его изображения (смазанностью и т. п.). Эти два различных принципа передачи движения прослеживаются и в изобразительном искусстве[5].

[5] О применении указанных приемов в изобразительном искусстве и о некоторых возможностях се-

Указанные приемы передачи движения могут быть отмечены в литературе (нас интересует здесь движение точки зрения повествователя). Первый прием был проиллюстрирован выше примерами «последовательного обзора». Для того чтобы проиллюстрировать второй прием, мы сошлемся на недавнее исследование художественного пространства у Гоголя, очень удачно произведенное Ю. М. Лотманом[6]. В этой интересной работе показывается, что в целом ряде случаев в описании у Гоголя можно констатировать движущуюся точку зрения.

Обратимся к примерам:

> Серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и *кочуют* по его неизмеримости (т. I, стр. 111).

Точно так же могут вести себя у Гоголя деревья, горы (см., например, т. I, стр. 271).

> Тени от дерев и кустов, *как кометы*, острыми клинами падали на отлогую равнину (т. II, стр. 186).

Разбирая этот пример, Лотман замечает, что если образ «тень как острый клин» со всей определенностью указывает на то, что описание ведется с точки зрения наблюдателя, смотрящего сверху, то в образе «тень как комета» свойственный комете изгиб обусловлен

миотической их трактовки см.: B. A. *Uspenskij*, Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe (в печати). Можно сказать, что в первом случае имеет место *аналитическая* трактовка движения: непрерывный процесс движения аналитически разлагается на ряд дискретных компонентов, синтезировать которые предоставляется уже зрителю (читателю). В то же время во втором случае имеет место *синтетический* охват впечатлений, полученных с разных (пространственных) точек зрения; этот синтез производится непосредственно в самом описании (изображении).

[6] См.: Ю. М. *Лотман*, Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя.— «Труды по русской и славянской филологии», XI (Уч. зап. ТГУ, вып. 209), Тарту, 1968. Следующие далее примеры берем из этой работы.

искажением изображения под влиянием скорости передвижения смотрящего наблюдателя [7].

Разумеется, случаи подобного использования движущейся позиции наблюдателя совсем не часты, и поэтому затруднительно было бы привести много примеров такого рода. Но существенно подчеркнуть саму возможность такого построения описания.

Общая (всеохватывающая) точка зрения: точка зрения «птичьего полета»

При необходимости всеобъемлющего описания некоторой сцены нередко имеет место не последовательный ее обзор и вообще не использование движущейся позиции наблюдателя, а одновременный охват ее с какой-то одной общей точки зрения; такая пространственная позиция предполагает обычно достаточно широкий кругозор, и потому ее можно условно называть точкой зрения «птичьего полета».

Понятно, что подобный широкий охват всей сцены предполагает вынесение точки зрения наблюдателя высоко вверх. Смотри пример поднятой позиции у Гоголя в «Тарасе Бульбе»:

> И козаки, прилегши несколько к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только быстрая молния сжимаемой травы показывала бег их (т. II, стр. 58).

Характерно, что наблюдатель занимает при повествовании достаточно *определенную* позицию, то есть его позиция не абстрактна, а совершенно реальна (в этой связи показательно упоминание о том, чего *не мог* видеть наблюдатель с занятой им позиции) [8].

[7] Ю. М. *Лотман*, Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя.— «Труды по русской и славянской филологии», XI (Уч. зап. ТГУ, вып. 209), стр. 36.

[8] Замечательно, что там, где Гоголь по условиям сюжета и принятой композиционной установке не может поднять наблюдателя ввысь (такая ситуация соз-

Очень часто точка зрения «птичьего полета» используется в начале или в конце описания некоторой сцены (или же всего повествования). Например, при описании некоторой сцены с большим количеством действующих лиц нередко дается сперва общий взгляд на всю сцену сразу, то есть общее, суммарное описание данной сцены, произведенное как бы с птичьего полета, а затем уже автор переходит к описанию действующих лиц, то есть может принимать более дробные (мелкие) зрительные позиции; точно так же этот прием может быть применен и в конце некоторого описания. Таким образом, точка зрения «птичьего полета» может окаймлять все произведение в целом; об этой функции данной точки зрения нам еще придется говорить в связи с проблемой «рамок» художественного произведения.

В качестве примера можно привести концовку «Тараса Бульбы»[9]. Тарас погибает мученической смертью, и далее дается описание Днестра, произведенное явно с какой-то безличной точки зрения, характеризующейся очень широким кругозором:

> Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубокодонных мест; блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на прибрежьях. Козаки живо плыли на узких двухрульных лодках, дружно гребли веслами, осторожно ми-

дается, в частности, в том случае, когда автор ведет повествование с какой-то конкретной пространственной позиции — скажем, с позиции определенного персонажа),— он «искривляет самую поверхность земли, загибая ее края (не только горы, но и море!) вверх». (См.: Ю. М. Лотман, Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя.— «Труды по русской и славянской филологии», XI (Уч. зап. ТГУ, вып. 209), стр. 20, 15; цитируется «Страшная месть» (Гоголь, т. I, стр. 275). Там же см. о том, какую роль играет вид сверху в «Вие», «Тарасе Бульбе», «Мертвых душах».

[9] Ср. также описание войск перед Аустерлицким сражением в «Войне и мире» (т. IX, стр. 330).

нали отмели, всполашивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана (т. II, стр. 172).

Немая сцена

Особый случай обобщенного описания с некоторой достаточно удаленной позиции представляет собой так называемая «немая сцена», характерная, в частности, для Толстого[10], то есть тот случай, когда поведение действующих лиц описывается как пантомима: описываются их жесты, но не даются их слова.

Примером может служить описание начала смотра под Браунау в «Войне и мире»:

> Сзади Кутузова ...шло человек 20 свиты. Господа свиты разговаривали между собой и иногда смеялись. Ближе всех за главнокомандующим шел красивый адъютант. Это был князь Болконский. Рядом с ним шел его товарищ Несвицкий, высокий штаб-офицер... Несвицкий едва удерживался от смеха, возбуждаемого черноватым гусарским офицером, шедшим подле него. Гусарский офицер, не улыбаясь, не изменяя выражения остановившихся глаз, с серьезным лицом смотрел на спину полкового командира и передразнивал каждое его движение. Каждый раз, когда полковой комиссар вздрагивал и нагибался вперед, точно так же ...вздрагивал и нагибался вперед гусарский офицер. Несвицкий смеялся и толкал других... (т. IX, стр. 142—143).

«Немая сцена» указывает на удаленность позиции наблюдателя (до него как бы не доходят — в силу его удаленности — голоса описываемых лиц, но он может их наблюдать). Эта удаленная позиция дает возможность достаточно обобщенного показа.

[10] О «немой сцене» см.: А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, М., 1959, стр. 430.

Время

Подобно тому, как в тексте часто может быть фиксирована позиция повествователя в трехмерном пространстве, в целом ряде случаев может быть определена и его позиция во времени [11]. При этом самый отсчет времени (хронология событий) может вестись автором с позиций какого-либо персонажа или же со своих собственных позиций.

В первом случае авторское время (которое кладется в основу повествования) совпадает с субъективным отсчетом событий того или иного из действующих лиц.

Например, в «Пиковой даме» А. С. Пушкина, как показал В. В. Виноградов [12], счет времени ведется сначала с позиций Лизаветы Ивановны (которая при этом ведет отсчет со дня получения письма Германна). Ее переживанием времени повествователь пользуется вплоть до изложения смерти старухи. Далее, когда повествование идет о Германне, повествователь принимает и точку зрения Германна, проявляющуюся во временно́м плане, то есть его отсчет времени (а отсчет времени Германна производится с того дня, как он услышал анекдот о трех картах).

Таким образом, повествователь может менять свои позиции, последовательно становясь на точку зрения то одного, то другого персонажа; в то же время повествователь может использовать и свою собственную временну́ю позицию. В этом случае при повествовании используется собственно авторское время, которое не совпадает с индивидуальным временем какого-либо действующего лица.

Различные возможности сочетания авторской позиции с позицией персонажей в произведении определяют

[11] Вообще о времени в литературе (под разными углами зрения) см., в частности: Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1968; Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, ч. IV («Поэтика художественного времени»); H. Meyerhoff, Time in Literature, Berkeley and Los Angeles, 1960; J. Pouillon, Temps et roman, Paris, 1946. Там же и более подробная библиография.

[12] См.: В. В. Виноградов, Стиль «Пиковой дамы».— «Пушкинский временник», т. 2, М.—Л., 1936, стр. 114—115.

возможные способы усложнения композиционной структуры. Нас вообще будут интересовать здесь — так же как и в предыдущих разделах — различные случаи множественности точек зрения, то есть множественности временны́х позиций в произведении.

Множественность временных позиций в произведении. Совмещенная точка зрения

Множественность временны́х позиций может проявляться в произведении разными способами — иначе говоря, различные временны́е позиции могут по-разному сочетаться друг с другом.

С одной стороны, повествователь может последовательно менять свои позиции — то есть описывать события то с одной, то с другой точки зрения (ими могут быть как точки зрения различных действующих лиц в произведении, так и собственная позиция повествователя). Этот случай был только что проиллюстрирован на примере пушкинской «Пиковой дамы».

При этом в одних случаях события, описываемые с разных временны́х позиций, могут перекрываться (то есть одни и те же события даются на протяжении повествования в освещении нескольких различных точек зрения), тогда как в других случаях повествователь их организует «впритык» (то есть повествование ведется в строго последовательном порядке, причем на разных этапах изложения используются точки зрения разных действующих лиц). И тот и другой вид повествования в общем достаточно элементарны по своей композиционной структуре.

С другой стороны, описание одного и того же эпизода может вестись одновременно с нескольких позиций — представляя собой в этом случае результат не соположения, а синтеза разных точек зрения, слияния их воедино. Описание тогда производится как бы с двойной экспозицией. Формально это совмещение точек зрения может проявляться, например, в ремарках, в сопутствующих комментариях или же в замечаниях, которые предваряют описание данного эпизода,

служа как бы тем фоном, на котором воспринимается последующее изложение.

Например, повествование может вестись одновременно во временно́й перспективе некоторого персонажа (или же нескольких персонажей, участвующих в действии) и вместе с тем в перспективе самого автора, точка зрения которого существенно отличается во временно́м плане от точки зрения данного персонажа: автор знает то, чего не может еще знать этот персонаж, а именно — знает, «чем кончится» данная история. Иначе говоря, тут имеет место двойная перспектива, двойная позиция повествователя. В первом случае точка зрения автора синхронна точке зрения персонажа, автор становится на точку зрения его настоящего, между тем во втором случае авторская точка зрения ретроспективна, автор как бы смотрит из его будущего. Иначе можно сказать, что в первом случае точка зрения автора — и соответствующего персонажа — внутренняя по отношению к повествованию, автор как бы смотрит изнутри описываемой жизни (принимая при этом присущие данному персонажу ограничения в знании того, что будет дальше); во втором же случае авторская точка зрения, напротив, внешняя по отношению к самому повествованию, автор как бы смотрит со стороны на описываемые события (причем, естественно, он знает при этом то, чего не дано знать описываемым действующим лицам).

Другими словами, мы имеем в виду те случаи, когда автор, оставаясь на позициях того или иного персонажа (то есть продолжая вести описание с его точки зрения), как бы забегает вперед, вдруг открывая нам то, чего персонаж — носитель авторской точки зрения — знать никак не может (но о чем он должен узнать позже, по прошествии некоторого времени). Иллюстрации здесь могут быть достаточно многочисленны [13] — поэтому те, которые мы приведем, по необходимости имеют случайный характер.

Так, в значительной части романа Достоевского «Братья Карамазовы» в центре внимания автора и чита-

[13] Можно напомнить в этой связи о многих произведениях, начинающихся с констатации смерти героя, о котором пойдет речь, то есть начинающихся с конца (ср., например, у Толстого «Хаджи Мурат», «Смерть Ивана Ильича»).

теля находится Дмитрий Карамазов, который и выступает при этом как носитель авторской точки зрения — что проявляется в самых разных планах (смотри, например, восьмую книгу романа). В частности, автор (точнее, рассказчик, от лица которого повествует автор, но разница эта сейчас для нас несущественна) подробно описывает его восприятие (принимая, таким образом, его психологическую точку зрения[14]); иногда автор пользуется в повествовании и его фразеологией (переходя на внутренний монолог — смотри, например, т. IX, стр. 465), то есть принимает его точку зрения и в плане фразеологии; точно так же автор принимает и его пространственную точку зрения (следуя за ним во всех его перемещениях); наконец, и последовательность событий дается автором в общем и целом так, как их воспринимает Митя, то есть именно с его точки зрения. Но в то же время в отдельных эпизодах автор как бы забегает вперед, сообщая нам (читателю), *чем кончится* данный эпизод — чего сам Митя, естественно, знать уже никак не может. Примером здесь может служить, в частности, эпизод с поездкой к Лягавому для продажи отцовской рощи, где нам с самого начала объявляется, что затея эта окончится неудачей. В результате наша позиция как бы рассеивается: с одной стороны, мы продолжаем находиться с Митей и пользоваться его восприятием — мы находимся в его *настоящем*; но, с другой стороны, мы воспринимаем происходящее несколько иначе, чем он, поскольку мы смотрим и из его *будущего* (пользуясь при этом уже не точкой зрения Мити, а специальной точкой зрения рассказчика).

Таким образом, совмещение различных временны́х планов получается за счет совмещения, во-первых, точки зрения *описываемого* лица (в данном случае персонажа) и, во-вторых, точки зрения *описывающего* лица (автора-рассказчика). Подобного рода явление вообще очень распространено как в художественной литературе, так и в повседневном рассказе.

Существенно указать при этом, что совмещение разных временны́х планов может в принципе происходить и тогда, когда описывающий и описываемый субъект

[14] О психологической точке зрения см. главу четвертую настоящей работы.

совпадают в одном и том же лице — в случае Icherzählung (повествования от первого лица). Это очень обычно, в частности, в автобиографиях: совмещается точка зрения в описываемый момент и в момент описания.

Здесь можно сослаться, например, на «Житие протопопа Аввакума». С одной стороны, изложение событий ведется у Аввакума достаточно последовательно, причем, как отмечает Д. С. Лихачев, восприятие времени у Аввакума прежде всего субъективно и показывает «в большей мере последовательность событий, чем их объективную временну́ю прикрепленность»[15]. С другой же стороны, как указывает тот же исследователь, изложение событий у Аввакума связано и с тем временем, в которое пишется житие: напоминания об этом времени встречаются регулярно. «Аввакум,— пишет Д. С. Лихачев,— как бы смотрит на свое житие из определенной точки настоящего, и эта точка зрения крайне важна в его повествовании. Она определяет то, что можно было бы назвать *временно́й перспективой,* делает его произведение не просто повествованием о своей жизни, а повествованием, осмысляющим его положение в тот момент, когда он писал его...»[16].

Таким образом, если в примере с Митей Карамазовым мы устремлялись из его настоящего в его будущее, то здесь мы смотрим — вместе с Аввакумом — из настоящего в прошлое[17].

В то же время оценивает свое настоящее, как и свое прошлое, Аввакум с точки зрения будущего — с точки зрения будущей (загробной) жизни[18]. Таким образом, временна́я перспектива может проявляться не только в плане непосредственных композиционных задач описания, но и, независимо, в плане идеологической оценки — подобно тому как приемы фразеологии могут служить самостоятельным композиционным задачам или же быть вспомогательным средством для выражения оценочной точки зрения (см. об этом выше[19]).

[15] См.: Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 303—304, где сказанное иллюстрируется конкретным разбором текста.

[16] Там же, стр. 305.

[17] О совмещении точек зрения в более общем плане мы будем говорить ниже.

[18] См.: Д. С. Лихачев, там же, стр. 309.

[19] Стр. 25—27.

При этом данные точки зрения не обязательно совпадают в произведении. В плане оценки могут быть разные возможности проявления временно́й перспективы: в одном случае факты настоящего и прошлого могут оцениваться с точки зрения будущего, в другом случае факты настоящего и будущего оцениваются с точки зрения прошлого, наконец, в третьем случае — все оценивается с позиции настоящего [20].

Грамматическая форма времени и вида и временна́я позиция автора

Во многих случаях средством выражения временно́й позиции повествования выступает форма грамматического времени. Таким образом, видо-временные формы глагола имеют непосредственное отношение не только к лингвистике, но и к поэтике; как мы увидим позже, в области поэтики данные грамматические формы могут даже приобретать специальное значение.

Обратимся к примерам. Мы возьмем для иллюстрации «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова. Надо сказать вообще, что это произведение крайне показательно с точки зрения используемых в нем глагольных форм, поскольку прошедшее повествовательное постоянно чередуется здесь с настоящим (описательным). Сравни, например, начало шестой главы:

> Катерина Львовна закрыла окно... да и легла. ...Спит и не спит Катерина Львовна, а только так ее и омаривает, так лицо потом и обливается, и дышится ей... Чувствует Катерина Львовна... Наконец кухарка подошла и в дверь постучала: «Самовар» — говорит. ...Катерина Львовна... насилу прокинулась... А кот... трется... Катерина Львовна заворошилась... а он... лезет (т. I, стр. 106).

[20] Ср. в этой связи: А. М. Пятигорский и Б. А. Успенский, Персонологическая классификация как семиотическая проблема.— «Труды по знаковым системам», III (Уч. зап. ТГУ, вып. 198), Тарту, 1967, стр. 24—27.

Здесь почти в каждой фразе имеет место изменение формы времени по сравнению с тем, что было в предыдущей: если в предыдущей фразе было прошедшее время, то в следующей фразе употреблено настоящее время, и наоборот.

В другом отрывке из того же произведения чередование формы настоящего и прошедшего времени также имеет место, но в более крупных масштабах: изменение формы времени происходит не со сменой фраз, а со сменой целых кусков повествования:

> Проснулся Сергей, успокоил... и... заснул. ...Лежит она с открытыми глазами и вдруг слышит... Вот и собаки метнулись было, да и стихли.

Далее несколько абзацев в прошедшем времени; затем опять настоящее:

> Катерина Львовна тем временем слышит... но не жалость, а злой смех разбирает Катерину Львовну. «Ищи вчерашнего дня» — думает она... Это продолжалось минут десять...

И далее довольно большой отрывок, где все глаголы следуют в прошедшем времени: описывается — с последовательным употреблением формы прошедшего времени,— как Катерина Львовна впускает своего мужа Зиновия Борисыча, как она с ним разговаривает, как она бегает проведать своего любовника Сергея, спрятанного на галерее.

Затем описание неожиданно опять переходит в настоящее время.

> А Сергею... все слышно... Он слышит...—

идет описание того, что слышит Сергей.

> — Что ты там возилась долго? — спрашивает... Зиновий Борисыч.
>
> — Самовар ставила,— отвечает она...

И далее на некотором протяжении подряд идут глаголы настоящего времени, которые затем сменяются прошедшим (см.: т. I, стр. 114—115). Примеры эти легко можно было бы продолжить и дальше.

Очевидно, что настоящее время знаменует здесь фиксацию точки зрения, с которой производится описание: можно сказать, что каждый раз, когда употребляется глагольная форма настоящего времени, имеет место синхронная авторская позиция, то есть автор находится как бы в том же времени, что и описываемый персонаж. Между тем глаголы в прошедшем времени отмечают переходы к каждому новому описанию с синхронной позиции, то есть к каждой последующей фиксации точки зрения[21]. Можно сказать, что глаголы прошедшего времени как бы описывают те условия, которые задаются для того, чтобы можно было воспринимать описание с синхронной позиции.

Иначе говоря, все повествование в этом случае как бы распадается на ряд сцен, каждая из которых дана с синхронной точки зрения. Внутри этих сцен время как бы останавливается[22]. Между тем глаголы прошедшего времени описывают те изменения, которые имеют место в каждой новой сцене (и, следовательно, задают контекст, в котором она должна восприниматься).

Построение повествования здесь можно сравнить с демонстрацией диапозитивов, связанных какой-то сюжетной линией: при показе каждого диапозитива время останавливается, тогда как в промежутках между демонстрациями оно чрезвычайно конденсированно (течет очень быстро[23]). Иначе говоря, непрерывный вре-

[21] Соответственно грамматическое настоящее время как формальный прием фиксации времени можно сопоставить со специальными формами, передающими фиксацию зрительного взора в древней живописи — такими, как округлости, блики («отметки») и т. п. (см. о них: Б. Успенский, К исследованию языка древней живописи.— Предисловие к кн.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения, стр. 21).

[22] При несколько ином подходе можно было бы считать, что эти сцены характеризуются своим особым микровременем.

[23] Ср. в этой связи наблюдение Д. С. Лихачева относительно былин: «Те эпизоды в былине, где дей-

менной поток представлен здесь в виде дискретных квантов, время между которыми очень сгущено.

Подобное же привлечение грамматического настоящего времени при повествовании весьма характерно и для бытового (повседневного) рассказа. Сравни характерный оборот (в рассказе, где речь идет о прошлом и превалируют соответственно формы прошедшего времени): «а тут он мне и говорит...» Очень часто настоящее время используется в рассказе в кульминационный момент (типа: «вхожу я — и вижу...»). Этот прием явно имеет целью вовлечь слушателя внутрь самого действия-рассказа, поставить его на то место, на котором находится герой рассказа.

Чередование грамматических времен нередко встречается в одной и той же фразе, где они показывают внезапную смену точек зрения. Например, у протопопа Аввакума:

> Он меня лает, а я ему рекл: «благодать в устнех твоих, Иван Родионович, да будет»[24].

Противопоставление глагольных форм позволяет передать соотношение действий в реальном времени: здесь противопоставляются не только формы грамматического прошедшего и настоящего времени, но и совершенного и несовершенного вида; в результате получается противопоставление одиночного действия («рекл») действию длительному («лает»). Подобное столкновение времен во фразе характерно для поэзии Хлебникова:

> Скакала весело княжна,
> Звенят жемчужные стрекозы

или:

> И пьет задумчив русский квас
> Он замолчал и тих курил...[25].

ствие совершается быстро, переданы в грамматическом прошедшем времени, а те, где оно замедлено, — в настоящем» (Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 241).

[24] «Житие протопопа Аввакума» цитируется по изданию: А. Н. Робинсон, Жизнеописания Аввакума и Епифания, М., 1963, стр. 144.

[25] Другие примеры см. в книге: V. Markov, The longer poems of Velemir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, 1962, p. 100.

Следует заметить, что форма настоящего времени — не единственная грамматическая форма, позволяющая фиксировать момент и передать синхронность позиции повествователя [26]. В определенных условиях в аналогичной функции может выступать форма несовершенного вида прошедшего времени.

Ярче и полнее всего это проявляется в фольклоре. Например:

Владимер князь стал пьянешинек и веселешинек
Выходил на середка кирпищат пол
С ноги на ногу переступывал
Из речей сам выговаривал.

Вставал Потык на резвы ноги,
Выходил на середка кирпищат пол
И всем челом бил, низко кланялся

Прибегали жаребьцы да к коню доброму...

и т. п.[27].

Характерно, что в фольклорных произведениях в этой же функции — едва ли не в тех же ситуациях — может употребляться и форма настоящего времени. Например:

И оттуль-де Иван скоро поворот дает,
Он выходит-де скоро вон на юлицу,
Он приходит-де скоро к коню доброму,
Он как скачет-де скоро на добра коня.
Опеть скачет его да ноньце доброй конь
Он-де с гор-де ноньце скацет ноньце на гору.

[26] Укажем, в частности, на возможность близкого по функции использования формы будущего времени; ср. у Андрея Белого:

Михал Сергеич повернется,
Ко мне из кресла цвета «бискр»;
Стекло пенснэйное проснется,
Переплеснется блеском искр.

(«Первое свидание» — цит. по изд.: Андрей Белый, Стихотворения и поэмы, М.—Л., 1966, стр. 416—417).

[27] Н. Е. Ончуков, Печорские былины. СПб., 1904, стр. 237—238, 109.

Он с укатистой-то скацет на увалисту,
Ыщэ горы-удолы промеж ног берет
По поднебесью летит он как ясен сокол,
Приежжат-де ко городу ко Киеву,
А ежжает он тут до ко божьей черкви,
Он соскакивал тут скоро со добра коня...[28].

Условно говоря, по своему композиционному значению форма несовершенного вида прошедшего времени знаменует как бы «настоящее в прошлом». Точно так же как и форма настоящего времени в приведенных выше примерах, данная форма позволяет производить описание как бы изнутри самого действия — то есть с синхронной, а не ретроспективной позиции, — помещая читателя непосредственно в центр описываемой сцены.

Точнее можно сказать, что здесь имеет место синтез ретроспективной и синхронной точек зрения. Данная форма показывает, что все действие, в общем, совершается в прошлом, но в этом прошлом рассказчик занимает синхронную позицию. Таким образом, можно считать, что в этом случае имеет место совмещение двух типов рассказчика, соответствующих двум различным точкам зрения: общий рассказчик (функционирующий во всем повествовании в целом), по отношению к которому действие относится к прошлому, и частный рассказчик (функционирующий специально в данной конкретной сцене), по отношению к которому действие происходит в настоящем.

Совмещение этих двух точек зрения и дает то значение, которое выражается в данном случае формой несовершенного вида прошедшего времени — значение «настоящего в прошедшем». О сложной (совмещенной) точке зрения мы будем подробнее говорить ниже (в главе пятой).

В нефольклорной литературе подобное использование формы несовершенного вида прошедшего времени встречается только в одной достаточно узкой области — а именно в выражениях, вводящих прямую речь, и прежде всего в так называемых verba dicendi[29]. Например, у Лескова в «Леди Макбет Мценского уезда»:

[28] Н. Е. Ончуков, Печорские былины, стр. 105—106. В приведенном отрывке любопытно, между прочим, внимание описывающего к обозначению времени (ср. многократные повторения слов «скоро» и «нонь-це» при описании).

[29] Verba dicendi *(латин.)* букв. — глаголы говорения.

— Чего это вы так радуетесь? — спросила Катерина Львовна свекровых приказчиков.

— А вот, матушка Катерина Ильвовна, свинью живую вешали,— отвечал ей старый приказчик.

— Какую свинью?

— А вот свинью Аксинью... — смело и весело рассказывал молодец...

— Черти, дьяволы гладкие,— ругалась кухарка.

— Восемь пудов до обеда тянет... — опять объяснял красивый молодец... (т. I, стр. 99).

И далее в том же духе.

Подобное употребление несовершенного вида (в глаголах говорения) никак нельзя отнести за счет архаического стиля; оно живо и сейчас, будучи вполне практикуемо и в современной литературе.

Между тем с точки зрения разговорного русского языка в каждом из только что приведенных случаев правильнее было бы употребить форму совершенного вида, то есть мы бы сказали, соответственно (если бы речь шла именно об устном рассказе, а не о письменной речи) не «объяснял молодец», а «объяснил молодец», не «отвечал приказчик», но «ответил приказчик» и т. п.

Форма несовершенного вида возможна только при связном повествовании и в специальных условиях письменной (литературной) речи,— в ином контексте она кажется странной и неоправданной. В самом деле, логически несовершенный вид тут может быть даже и непонятен: непонятно, например, почему употреблена форма отвечал, когда приказчик уже ответил. В повседневной речи подобная форма была бы воспринята, скорее всего, как передающая многократность действия либо его чрезмерную длительность; но ни то, ни другое значение не имеется в виду в письменной речи. Дело идет, таким образом, именно об условной системе, принятой при повествовании.

Итак, в данном значении форма несовершенного вида прошедшего времени свойственна именно письменному языку, где она выступает как специальная повествовательная форма. Тем самым ее правомерно срав-

нивать со специальными повествовательными глагольными формами, которые существуют в целом ряде языков (типа французского passé simple).

Каково же специальное поэтическое значение формы несовершенного вида? Форма несовершенного вида противопоставлена форме совершенного вида прежде всего в плане позиции наблюдателя по отношению к данному действию (действию говорения). Оно создает эффект продолженного времени — мы как бы помещаемся внутри данного действия, становясь по отношению к нему синхронными свидетелями (выше мы видели, что такое же значение может иметь и форма настоящего времени) [30]. Иначе говоря, противопоставление видовых форм выступает в плане поэтики как противопоставление синхронной и ретроспективной позиции автора.

Степень определенности (конкретности) пространственно-временно́й точки зрения. План пространственно-временно́й характеристики в различных видах искусства

Рассмотрение проблемы точки зрения в пространственно-временно́м аспекте тесно связано с рассмотрением вообще специфики художественного пространства в том или ином анализируемом произведении. Действительно, можно думать, что пространственно-временны́е характеристики изображаемого мира не обязательно совпадают в разных произведениях. Речь идет здесь не столько об относительности самого изображаемого пространства и времени [31], сколько о *степени конкретности* пространственно-временно́го изображения мира.

[30] Другими словами, здесь передается примерно то же значение, которое в английском языке регулярно выражается формой continuous — то есть протяженность действия по отношению к воспринимающему его наблюдателю. Последний, таким образом, оказывается в центре самого действия, воспринимая его изнутри.

[31] См. об этом, в частности: Ю. М. Лотман, Проблемы художественного пространства в прозе Го-

Следует отметить, что мера конкретности моделирования пространственно-временных характеристик в литературном произведении определяется прежде всего спецификой литературы как вида искусства. При этом необходимо иметь в виду, что именно в плане пространственно-временной характеристики могут быть найдены наибольшие аналогии между литературой и другими (репрезентативными) видами искусства: если все другие планы, в которых может проявляться точка зрения, являются в большей или меньшей степени присущими именно словесному искусству, то проблема пространства и времени объединяет словесное и изобразительное искусства.

В то же время специфические условия организации художественного текста в разных видах искусства определяют бóльшую или меньшую релевантность тех или иных характеристик пространственно-временнóго континуума и, соответственно, предполагают бóльшую или меньшую определенность в их передаче.

Если изобразительное искусство по своему существу предполагает достаточно большую конкретность в передаче собственно пространственных характеристик изображаемого мира[32], но в то же время допускает полную неопределенность в отношении характеристик времени,— то литература, напротив, связана в первую очередь не с пространством, а с временем: произведение литературы, как правило, довольно конкретно в отношении времени, но может допускать полную неопределенность при передаче пространства. Последнее свойство заложено уже в естественном языке,

голя.— «Труды по русской и славянской филологии», т. XI (Уч. зап. ТГУ, вып. 209); В. Г. Богораз (Тан), Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных влияний, вып. I, М.—Пг., 1923; V. G. Bogoraz, Ideas of Space and Time in the Conception of Primitive Religion.— «American Anthropologist», New Series, vol. XXVII, 1925.

В последних двух работах рассматривается специфика пространственного моделирования мира в мифологических представлениях.

[32] Заметим в то же время, что степень этой конкретности и здесь может варьироваться в известных пределах. См.: Б. А. Успенский, К исследова-

то есть в самом материале литературы: специфику языка в ряду семиотических систем определяет то кардинальное обстоятельство, что языковое выражение переводит пространство во время. В самом деле (как это отмечает Фуко) [33], словесное описание любого пространственного соотношения, вообще любой реальной картины, которая предстает нашему взору, по необходимости передается в виде последовательности, протяженной во времени.

С другой стороны, указанная разница обусловлена специальными условиями восприятия художественного текста в обоих указанных случаях: в случае изобразительного искусства восприятие происходит прежде всего в пространстве и не обязательно во времени, тогда как в случае художественной литературы восприятие происходит прежде всего во временно́й последовательности (между тем театр или кино, по-видимому, предполагают более или менее одинаковую степень конкретности в обоих этих планах [34]).

Укажем, в частности, что восприятие литературного произведения непосредственно связано с памятью (свойства человеческой памяти вообще налагают ряд ограничений на литературное произведение — ограничений, необходимых именно для восприятия последнего),

нию языка древней живописи. Предисловие к кн.: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения, М., 1970 (стр. 32—33), или: B. A. Uspenskij, Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe (в печати).

[33] См.: M. Foucault, Les mots et les choses, une archéologie du savoir, Paris, 1966.

[34] Укажем, что степень близости литературного и драматического произведения неодинакова в разных случаях, и это сказывается прежде всего на трактовке времени. В старом театре мы нередко наблюдаем точно такое же разложение одновременных действий в последовательность, какое по необходимости должно иметь место в литературе.

В этом отношении характерно выключение актеров из времени: скажем, Чацкий произносит монолог, а Молчалин, стоящий рядом, на это время как бы выключен из действия и т. п. (это особенно явно в тех случаях, когда первый актер произносит соответствующий монолог «про себя», и второй не может даже пантомимически участвовать в действии, реагируя на его слова).

тогда как восприятие произведения изобразительного искусства не предполагает с необходимостью использования памяти. Между тем непосредственная связь памяти и времени достаточно очевидна[35].

Характерно, с другой стороны, что если в произведении изобразительного искусства и выражено время — например в виде определенной последовательности сцен, где участвуют одни и те же фигуры[36], положим, последовательности слева направо,— то и в этом случае имеет место принципиально бо́льшая (нежели в других видах искусства) свобода в выборе времени: в самом деле, мы можем читать картину, скажем, слева направо, имея в этом случае прямой порядок времени или же, напротив, справа налево — и тогда имеем обратный порядок времени (что можно сравнить с фильмом, запущенным в обратном порядке — от конца к нача-

Аналогичное явление — разложение одновременных действий в последовательность можно наблюдать, между прочим, и в кино в связи с монтажным приемом: дается крупным планом лицо человека, произносящего остроту, а затем лицо его собеседника, на котором появляется улыбка,— причем улыбка появляется, таким образом, не одновременно с произнесением остроты, а после того как она произнесена, хотя при этом имеется в виду, конечно, передать именно одновременную реакцию.

В отношении различия времени в театре и в литературе любопытно замечание Гёте о сюжетных неувязках у Шекспира. Гёте объясняет их тем, что Шекспир писал не для чтения, а для сцены, с характерной для последней сгущенностью времени (и, добавим, невозможностью вернуться назад, как можно вернуться к раз уже прочитанному), то есть для такой ситуации, когда «некогда останавливаться и критиковать подробности» (См.: «Разговоры Гёте; собранные Эккерманом», ч. I, Спб., 1905, стр. 338—341).

[35] См., в частности: Дж. Уитроу, Естественная философия времени, М., 1964, стр. 109—149.

[36] См., например, клейма на иконах, временну́ю последовательность фрескового ансамбля или же иконописное изображение «Усекновения главы Иоанна Предтечи», где тело Предтечи изображено на фоне одного пейзажа и в пределах одних рамок — в нескольких различных временны́х моментах (см. анализ подобных случаев в работе: B. A. Uspenskij, Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe). Рис. 3, 4.

лу[37]), наконец, мы можем выбирать в качестве точки отсчета любую сцену на картине и двигаться от нее в произвольном направлении — и тогда имеем совершенно иной порядок времени. Это никак невозможно, однако, в других видах искусства (литература, кино и т. д.), где направление времени задано. Очевидно, что указанная свобода является непосредственным следствием именно того, что время относительно мало релевантно для изобразительного искусства.

Можно отметить в этой же связи, что ограниченные возможности в выражении времени имеют своим следствием то специфическое для изобразительного искусства обстоятельство, что в процессе восприятия картины (изображения) не создаются или создаются относительно мало новые знаки (как это часто имеет место при восприятии литературного произведения). Иначе говоря, здесь менее характерна и г р а между автором (художником) и адресатом (в данном случае зрителем) произведения (см. ниже, главу шестую).

Итак, специфика передачи пространства в том или ином литературном произведении определяется, в частности, степенью конкретности пространственных характеристик.

Если эта степень достаточно велика (то есть если произведение характеризуется достаточной пространственной определенностью), возникает возможность конкретного пространственного представления излагаемого содержания; соответственно, тогда возможно и п е р е в е с т и данное содержание из литературы в живопись, в театр и т. п. Но вовсе не всегда такой перевод возможен, так как пространственная определенность не всегда входит в композиционные задачи автора. Анализируя гоголевский «Нос», Ю. М. Лотман справедливо пишет, что «то, что у носа есть лицо, что он ходит, согнувшись, бежит вверх по лестнице, носит мундир,

[37] Ср. моделирование обратного времени у О. Э. Мандельштама: «Быть может, прежде губ уже родился шепот и в бездревесности кружилися листы...» (этот пример был приведен В. В. Ивановым в докладе «Время в науке и искусстве» на Второй летней школе по вторичным моделирующим системам, Kääriku, 1966).

шитый золотом и со стоячим воротничком, молится «с выражением величайшей набожности»... решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) его воображения» [38].

Совершенно очевидно, в самом деле, что произведение такого рода невозможно инсценировать или экранизировать точно так же, как нельзя экранизировать и сказку: специфика театра (или кино) требует конкретизации таких характеристик, которые могут считаться просто нерелевантными в литературном произведении.

Пример с гоголевским «Носом» очень нагляден, поскольку превращения Носа бросаются в глаза; кроме того, здесь речь идет не только о его пространственной неопределенности, но и о расплывчатости в самых разных планах.

В других же случаях отсутствие пространственной определенности не так очевидно и обнаруживается лишь при внимательном чтении; иначе говоря, при вчитывании в текст может оказаться, что та или иная фигура несколько изменила свои размеры по отношению к окружающим ее фигурам или объектам — или же в равной мере можно считать в этом случае, что размер этих последних изменился по отношению к первой фигуре.

Именно в этом смысле, например, лишена пространственной определенности фигура кота в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова. Соотносительность его размеров с размерами других фигур и объектов меняется на протяжении повествования (хотя мы можем судить об этом лишь по косвенным данным). Иногда мы можем думать, что его фигура — обыкновенных кошачьих размеров; в других же случаях фигура его незаметно как бы вырастает, он производит такие действия, для которых требуются размеры явно бо́льшие: подходит к столу, наливает из графина воду, берет билет у кондуктора и т. п.

[38] Ю. М. Лотман, Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.— «Труды по русской и славянской филологии», XI (Уч. зап. ТГУ, вып. 209), стр. 39. Ср. в этой связи еще замечания Ю. Н. Тынянова: Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, М., 1965, стр. 173 (прим. 3), а также Ю. Н. Тынянов, Архаисты и новаторы, Л., 1928, гл. 13.

Точно так же могут меняться размеры героев в фольклоре[39] — причем эти различия совсем не обязательно акцентируются: напротив, часто на них вообще не обращается внимания. Таким образом, речь идет не столько о каком-либо фантастическом превращении, сколько об отсутствии пространственной определенности: соотношения размеров могут быть вообще нерелевантными для повествователя.

В этой же связи могут быть приведены и известные случаи некоординированности описания у Гоголя (Чичиков в «Мертвых душах» разъезжает летом в шубе, Манилов также носит шубу и шапку с наушниками; Ковалев в «Носе» в марте месяце в Петербурге видит девушку в белом платье, Нос ездит в одном мундире и т. п.[40]), которые можно трактовать как случаи именно пространственной несоотнесенности (разумеется, не намеренной, а обусловленной тем, что пространственная конкретизация нерелевантна для автора).

Все приведенные выше случаи — и вообще случаи подобного рода — могут быть интерпретированы как случаи отсутствия пространственной определенности позиции повествователя (наблюдателя). В ряде случаев можно считать, что разные фигуры в повествовании имеют различных — не сообщающихся друг с другом — наблюдателей (причем результаты наблюдения затем монтируются автором)[41]. (Типологическую аналогию этому в живописи имеем в случае обратной перспективы.)

В связи со сказанным выше понятно между тем, что временна́я неопределенность[42] для произведений ли-

[39] См.: С. Ю. Неклюдов, К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине.— «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966.

[40] См.: Г. Волошин, Пространство и время у Достоевского. — «Slavia», ročn. XII, 1933, sešit 1—2.

[41] В равной мере можно было бы считать, с другой стороны, что эти фигуры находятся в разных пространствах, лишь частично между собой соотнесенных. Оба подхода не отличаются по своим результатам.

[42] Под временно́й определенностью понимается здесь исключительно относительная хронология собы-

тературы гораздо менее характерна, чем неопределенность пространственная; обратное наблюдаем в изобразительном искусстве.

тия. В прочих же аспектах здесь может констатироваться в известных условиях и достаточная неопределенность. Ср., например, абсолютную (а не относительную) неопределенность времени в «Гамлете» Шекспира, которая не раз отмечалась исследователями (мы не знаем в точности, сколько времени проходит на протяжении действия драмы; известно, что в начале действия Гамлет молодой студент, а в конце ему тридцать лет,— нам же действие показывается как непрерывное).

4 „Точки зрения“ в плане психологии

Когда автор строит свое повествование, перед ним, вообще говоря, открыты две возможности: он может вести описание со ссылкой на то или иное индивидуальное сознание, то есть использовать какую-то заведомо *субъективную* точку зрения,— или же описывать события по возможности *объективно*. Иначе говоря, он может оперировать данными какого-то *восприятия* (или нескольких восприятий) или же известными ему *фактами*. (Разумеется, возможны и разнообразные комбинации указанных принципов, то есть различные чередования авторской позиции в указанном отношении.)

Сказанное верно как в отношении художественной литературы, так и в отношении повседневного (бытового) рассказа. Действительно, когда мы рассказываем о том или ином событии, которому сами были свидетелями, мы неизбежно сталкиваемся с дилеммой: рассказывать ли только то, что мы сами непосредственно видели, то есть *факты*, либо реконструировать внутреннее состояние действующих лиц, мотивы, которые руководили их действиями, но не были доступны внешнему наблюдению — то есть принимать во внимание их собственную (внутреннюю) точку зрения. (Обыкновенно при этом мы пользуемся как тем, так и другим приемом, соответственно комбинируя наш рассказ.) Так же и в произведениях художественной литературы: персонажи даются описанными либо с первой, либо со второй точки зрения.

В тех случаях, когда авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие), мы будем говорить о *психологической* точке зрения; самый же план, на котором проявляется соответствующее различение точек зрения, мы будем условно называть *планом психологии*.

Мы уже имели случай, вообще говоря, наблюдать ссылку на чье-то субъективное сознание при описании — в связи с рассмотрением плана фразеологии. Действительно, такое явление, например, как несобственно-прямая речь, во многих случаях представляет собой не что иное, как использование некоторой субъективной позиции, то есть ссылку на сознание какого-то персонажа,— которая проявляется фразеологически. В определенных случаях можно даже считать, что план психологии выражается здесь фразеологическими средствами — подобно тому, как может выражаться через фразеологию план оценки[1], или так же, как план оценки может быть выражен через временну́ю позицию повествователя[2].

Нас, однако, будет сейчас интересовать план психологии сам по себе и специфические средства выражения различных точек зрения в этом плане.

Приведем конкретный пример, демонстрирующий возможности «субъективного» (то есть использующего чье-то индивидуальное восприятие, некоторую психологическую точку зрения) и «объективного» описания некоторого события. Вот как описывает Достоевский в «Идиоте» сцену покушения Рогожина на жизнь князя:

> Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и ч т о - т о блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать (т. VI, стр. 266).

Двумя абзацами ниже то же событие описывается с существенно отличной точки зрения.

> Надо предположить,— пишет автор,— что... впечатление внезапного ужаса, сопряженного со всеми другими страшными впечатлениями той минуты, вдруг оцепенили Рогожина на месте и тем спасли князя от неизбежного удара н о ж о м, на него уже падавшего.

Так мы узнаем, что предмет, блеснувший в руке Рогожина, был нож.

[1] См. стр. 25—27.
[2] См. стр. 93—94.

Итак, одно и то же событие здесь описано двумя принципиально различными способами. В одном случае имеет место субъективное описание, ссылка на восприятие князя, то есть использование его психологической точки зрения; соответственно о ноже здесь говорится «что-то», то есть, по-видимому, так, как он был воспринят в тот момент князем; автору как бы неизвестно еще, что это за предмет, он целиком присоединяется в данный момент к точке зрения князя (отсюда и характерная синхронность точки зрения, с которой ведется повествование: о ноже говорится «что-то» именно потому, что князь — а вместе с ним и автор — еще не знает, что это; через мгновение это, конечно, станет совершенно очевидным).

Между тем во втором случае описание покушения ведется с объективных позиций, то есть излагаются факты, а не впечатления; автор основывается здесь на своей собственной точке зрения, а не на точке зрения князя (поэтому на этот раз он повествует с ретроспективной, а не синхронной позиции).

С известной натяжкой можно еще считать, что в первом случае имеется элемент использования фразеологии для передачи психологической точки зрения, то есть трактовать слово «что-то» как вкрапление из внутреннего монолога князя (пусть не произнесенного реально, но воображаемого).

Непосредственно ниже мы перейдем к рассмотрению случаев, когда психологическая точка зрения заведомо никак не связана с планом фразеологии, то есть таких случаев, когда план психологии выступает в наиболее чистом виде, а проявление точек зрения в этом плане характеризуется своими специальными средствами выражения.

Способы описания поведения в связи с планом психологии

Поведение человека, вообще говоря, может быть описано двумя принципиально различными образами:

1. С точки зрения какого-то постороннего наблюдателя (место которого может быть как четко определено, так и не фиксировано в произведении).

В этом случае описывается лишь то поведение, которое доступно наблюдению со стороны.

2. С точки зрения его самого — либо всевидящего наблюдателя, которому дано проникнуть в его внутреннее состояние. В этом случае описываются такие процессы (чувства, мысли, ощущения, переживания и т. п.), которые в принципе не могут быть доступны наблюдению со стороны (но о которых посторонний наблюдатель может лишь догадываться, проецируя внешние черты поведения другого человека на свой субъективный опыт). Иначе говоря, речь идет о некоторой в н у т р е н н е й (по отношению к описываемому лицу) точке зрения.

Соответственно можно говорить в данном случае о в н е ш н е й и в н у т р е н н е й (по отношению к объекту описания) точек зрения[3]. Следует оговориться при этом, что противопоставление внешней и внутренней (своей и чужой) точки зрения имеет гораздо более общий характер, отнюдь не ограничиваясь одним планом психологии[4]. Отчасти мы уже имели возможность наблюдать данное противопоставление при рассмотрении плана фразеологии и др. Ниже противопоставление внешней и внутренней точки зрения будет обобщено в специальном разделе.

В настоящей главе мы пользуемся терминами «внешняя» и «внутренняя» точка зрения исключительно в том узком смысле, какое это противопоставление приобретает в плане психологии,— имея в виду затем раскрыть более общий характер данных терминов (см. главу седьмую).

[3] Ср. очень характерное заявление рассказчика в «Бесах» Достоевского: «Разумеется, я не знаю, что было в н у т р и человека, я в и д е л с н а р у ж и» (т. VII, стр. 219) — признание, которое, впрочем, отнюдь не мешает тому же рассказчику в других случаях становиться на другую точку зрения, ведя повествование не «снаружи», а «изнутри».

[4] Ниже мы убедимся, что противопоставление внутренней и внешней точек зрения существенно не только для художественной литературы, но и для изобразительного искусства (см. стр. 178—181 настоящей работы).

Первый тип описания поведения: внешняя (по отношению к описываемому лицу) точка зрения

Обратимся сначала к первой из указанных выше возможностей. Поведение человека может описываться в этом случае

а) со ссылкой на определенные факты, не зависящие от описывающего субъекта (соответственно место наблюдения принципиально не фиксировано, само описание имеет безличный — или, если угодно, надличный характер) — например, так, как описывается поведение в судебном протоколе[5], то есть с использованием фраз типа: «он сделал...», «он сказал...» (или даже «он заявил...», с нарочитым подчеркиванием объективизации описания, непричастности автора описания к данному действию) — но ни в коем случае не: «он подумал...», «он почувствовал...» или «ему стало стыдно» и т. п.;

б) со ссылкой на мнение какого-то наблюдателя («казалось, что он подумал...», «он, видимо, знал...», «ему как будто стало стыдно...» и т. п.). При этом точка зрения наблюдателя — в частности, в художественном произведении — может быть постоянной (например, точка зрения рассказчика, который может принимать, а может и не принимать участия в действии) или переменной (например, использование при повествовании точки зрения то одного, то другого персонажа того же произведения: скажем, «князю показалось, что...» — при том, что вслед за этим может быть дано описание самого князя через восприятие его собеседника).

Если поведение одного персонажа описывается с точки зрения другого персонажа того же произведения, то сам этот второй персонаж (выступающий носителем

[5] Для судебного протокола вообще характерно устранение всякого субъективного момента, то есть максимальное приближение к объективному описанию. Составителю протокола надлежит выразиться, к примеру, не «*X* увидел незнакомого ему военного», но «*X* увидел незнакомого ему человека в военной форме», так как первая фраза содержит, хотя бы в минимальной степени, субъективный оттенок (знание того, что данный человек — действительно военный).

точки зрения) описывается принципиально иным способом, нежели первый,— а именно, способом внутреннего описания (описания внутреннего состояния). Таким образом, если поведение персонажа *A* описывается через восприятие персонажа *B* (причем *A* и *B* суть персонажи одного произведения), то *A* описывается с точки зрения «извне» (то есть первым из вышеуказанных способов описания поведения), а *B* — с точки зрения «изнутри» (то есть вторым способом).

Второй тип описания поведения: внутренняя (по отношению к описываемому лицу) точка зрения. Формальные признаки того и другого типа описания

Во втором из отмеченных выше случаев поведение человека описывается со ссылкой на его внутреннее состояние, которое, вообще говоря, не может быть доступно постороннему наблюдателю; таким образом, данный человек, как уже говорилось, описывается либо с точки зрения его самого, либо с какой-то внешней точки зрения, когда писатель ставит себя в позицию всевидящего и всеобъемлющего наблюдателя.

В этом случае в описании могут встретиться специальные выражения, описывающие внутреннее состояние, в частности, verba sentiendi [6] и др.: «он подумал...», «он почувствовал...», «ему показалось...», «он знал...», «он вспомнил...» и т. п.

Соответственно, формальным признаком данного типа описания (использования «внутренней» точки зрения) является употребление в тексте специальных глаголов внутреннего состояния. Слова такого типа маркированы в языке и легко могут быть заданы в виде относительно небольшого списка, что делает возможным формальное выявление структуры литературного произведения в исследуемом аспекте.

[6] Verba sentiendi *(латин.)* букв. — глаголы ощущения.

С другой стороны, показательным признаком, позволяющим констатировать противоположный тип описания,— использование точки зрения постороннего наблюдателя,— может считаться употребление в тексте специальных модальных слов типа: «видимо», «очевидно», «как будто», «казалось» и т. п. Действительно, слова этого типа появляются в тексте именно в том случае, когда повествователь описывает то, чего он не может знать наверное,— в частности, когда он описывает чье-то внутреннее состояние (будь-то мысли, чувства, бессознательные мотивы поступков) с точки зрения постороннего наблюдателя.

Иначе говоря, речь идет о ситуации, когда в композиционные задачи автора не входит использование внутренней точки зрения по отношению к данному персонажу, он изображается в произведении извне (например, через чье-то восприятие) — но при этом автору нужно каким-то способом передать переживание данного лица. В этом случае глаголы внутреннего состояния при описании данного персонажа могут сопровождаться вводными словами указанного типа (то есть говорится: «Он, казалось, подумал...», «N.N. как будто хотел...» и т. д.). Последние, тем самым, играют роль специальных операторов, которые позволяют переводить выражения, описывающие внутреннее состояние, в план объективного описания (иными словами, трансформировать описание изнутри в описание извне).

Таким образом, указанные слова-операторы используются автором как специальный прием, функция которого — оправдать применение глаголов внутреннего состояния по отношению к лицу, которое, вообще говоря, описывается с какой-то посторонней («остраненной») точки зрения[7]. Их можно называть соответственно «словами остранения».

[7] Заметим, что в аналогичной функции может выступать подчеркнутый переход на ретроспективную позицию (которая дает право знать то, что не может быть известно при синхронной позиции наблюдателя). Такой прием (наряду с другими) особенно характерен, в частности, для Достоевского. См., например, сцену свидания в камере Алеши и Кати с Митей в «Братьях Карамазовых». Изложение ведется, в общем, с точки зрения Алеши. Неожиданно появляется Грушенька.

Приведем примеры из «Войны и мира» (сцена в доме Ростовых в день именин графини, когда дети убежали в гостиную):

> ...все разместились в гостиной и, **в и д и м о**, старались удержать в границах приличия оживление и веселость, которыми еще дышала каждая их черта (т. IX, стр. 48);

> ...толстый мальчик сердито побежал за ними, **к а к б у д т о** досадуя на расстройство, происшедшее в его занятиях (т. IX, стр. 49).

Подобных примеров можно привести очень много, даже если ограничиться только «Войной и миром»; этот принцип описания вообще очень характерен для Толстого (нам еще придется к нему возвращаться). Существенно, что в каждом из приведенных случаев Толстой вполне мог бы и опустить соответствующее вводное слово — без какого-либо нарушения образа описываемых персонажей. Данные слова употребляются им не потому, что автор не уверен в действительных ощущениях персонажей — но именно с тем, чтобы указать на точку зрения, с которой ведется описание. Это может быть, например, точка зрения гостей графини или какого-то воображаемого постороннего наблюдателя, незримо присутствующего в комнате (с позиции которого производится остранение).

Подобное указание на «чужую» точку зрения не менее характерно, чем, например, индивидуальное слово

«Вошла она, **к а к о к а з а л о с ь п о т о м**, совсем нечаянно», — пишет Достоевский (т. X, стр. 326). Автору нужно сообщить, что Грушенька вошла непреднамеренно, но он не может сказать это просто, без специальной оговорки,— принятая им здесь манера изложения требует указать, откуда это ему известно (поскольку носитель авторской точки зрения, Алеша, в тот момент этого знать еще не может). Переход на ретроспективную позицию служит для оправдания авторского знания — и соответственно для оправдания описания с внутренней, а не с внешней точки зрения (о ретроспективной позиции как позиции, дающей право все знать, — см. ниже, стр. 129). Этот прием в данной функции вообще довольно часто используется Достоевским (ср. также ниже, стр. 125, об описании Ивана Карамазова).

в авторском контексте, позволяющее фиксировать использование той или иной точки зрения в плане фразеологии. Оба приема имеют, в общем, одинаковую функцию, но принадлежат разным планам.

Необходимо заметить, что слова подобного рода со всей очевидностью указывают на некоторого синхронного наблюдателя, присутствующего на месте действия [8]; тем самым можно сказать, что эти слова фиксируют не только психологическую, но и пространственно-временную точку зрения.

Итак, наличие в тексте выражений, описывающих внутреннее состояние без специальных оговорок вышеприведенного типа, указывает на использование внутренней точки зрения; соответственно, признаком внешней точки зрения является отсутствие выражений внутреннего состояния или же наличие в тексте специальных слов-операторов («слов остранения»).

При формальном проведении данного анализа следует учитывать, конечно, и возможность эллипсиса соответствующего «слова остранения» (особенно в тех случаях, когда его присутствие достаточно предсказуемо из общего контекста). Сравни, например, следующий отрывок из «Братьев Карамазовых»:

> Федор Павлович... с насмешливою улыбочкой следил за своим соседом Петром Александровичем и, видимо, радовался его раздражительности. Он давно уже собирался отплатить ему кое за что и теперь не хотел упустить случая (т. IX, стр. 78).

Можно предположить, что слово «видимо» или «как будто» отсутствует во втором предложении, так как оно имеется в предложении предыдущем, то есть по причинам чисто стилистическим, а не композиционным.

[8] В качестве такого наблюдателя может предполагаться кто-то из участников действия (и именно тот, к кому применяется описание внутреннего состояния), но может быть и такой случай, когда все действующие лица даны в остранении. В этом случае, по-видимому, автор ведет повествование с позиции стороннего наблюдателя, незримо присутствующего на месте действия, но не участвующего в действии, то есть со специальной позиции рассказчика (см. подробнее ниже, в главе пятой).

Типология композиционного использования различных точек зрения в плане психологии

Итак, мы выделили два принципа, два приема описания, которые условно обозначили как описание «извне» и описание «изнутри» (напомним, что это противопоставление рассматривается сейчас исключительно в плане психологии). Построения произведений художественной литературы различаются в указанном отношении. Рассмотрим различные возможные здесь случаи (нумеруя их в последовательном порядке).

(Отсутствие смены авторской позиции при повествовании)

Случай I

В наиболее простом (с точки зрения композиции) случае в произведении последовательно применяется способ внешнего описания. Все события описываются тогда в терминах объективных поступков без какой-либо ссылки на внутреннее состояние персонажей. Соответственно глаголы, выражающие внутреннее состояние, здесь отсутствуют вовсе.

Такое построение повествования особенно характерно для эпоса (ср. характерную для эпического произведения внешнюю немотивированность поступков, которая в большой степени объясняется тем, что внутренний мир действующих лиц от нас скрыт).

Случай II

В этом случае все действие в произведении последовательно изображается с какой-то *одной* точки зрения, то есть через призму восприятия одного какого-то лица. Соответственно лишь в отношении этого лица правомерно описание внутреннего состояния, тогда как все остальные должны описываться «извне», а не «изнутри».

Повествование в этом случае может быть дано с точки зрения рассказчика (тогда рассказ ведется от **первого** лица, то есть имеет место Icherzählung) либо с точки зрения какого-то определенного персонажа данного произведения (тогда рассказ ведется от **третьего** лица). Последнее можно представить как специальный случай преобразования Icherzählung, а именно когда местоимение первого лица заменяется некоторым собственным именем или описательным обозначением.

Такое построение очень обычно в литературе; особенно часто оно встречается в относительно небольших новеллах[9]. В качестве примера можно привести «Вечного мужа» Достоевского, где все дается через восприятие Вельчанинова. Соответственно поведение всех остальных персонажей дается с точки зрения «извне», тогда как его поведение анализируется и освещается с внутренней по отношению к нему самому точки зрения.

Во многих случаях, когда повествование производится с точки зрения одного какого-то человека (безразлично, будь то «я» или некий *X*), этот человек и выступает в качестве главного героя данного произведения; автор — а вместе с ним и читатель — как бы солидаризируется с ним, «вживается» в его образ. Иногда при этом подспудной композиционной задачей произведения может являться показ этого человека («я» или *X*) глазами внешнего наблюдателя, со стороны. Иначе говоря, данный человек дается «изнутри», но все повествование направлено на то, чтобы читатель мог взглянуть на него глазами других, то есть реконструировать взгляд «извне» на него. (Так строятся некоторые вещи Хемингуэя, написанные от первого лица[10].)

С другой стороны, главным героем может выступать не само лицо, впечатления которого описываются в произведении, а кто-то другой (например, Натали в одноименном рассказе Бунина, Павел Павлович в «Вечном муже» и т. п.). Таким образом, герой может быть показан способом внешнего описания, но при этом задачей произведения является заставить читателя представить его «изнутри»; между тем то лицо, через которое ведется повествование (и которое описывается соответственно с внутренней точки зрения),

[9] Оно очень характерно, в частности, для Бунина и для целого ряда других новеллистов.

[10] Это вообще характерно для романтического мировоззрения («романтическое» понимается тут как производное от «романтика», а не от «романтизм»). Ср. определение психологического типа «романтика» в работе: А. М. Пятигорский, Б. А. Успенский, Персонологическая классификация как семиотическая проблема.— «Труды по знаковым системам», т. III (Уч. зап. ТГУ, вып. 198), стр. 22.

может выступать как фигура чисто вспомогательная, не укладывающаяся в какой-либо конкретный образ (так, например, мы едва ли можем представить себе со стороны рассказчика в «Бесах» Достоевского, Антона Лаврентьевича Г-ва, хотя он и принимает участие в действии).

В рассмотренных выше случаях (I и II) — их можно было бы называть случаями «последовательного описания» — позиция наблюдателя, с точки зрения которого производится описание, в принципе реальна. Автор описывает поведение своих героев так, как обычно человек в нормальной ситуации опишет поведение другого человека,— в частности, так, как один из его героев может описать поведение другого. Автор, таким образом, ставит себя на одну доску с персонажами, никак среди них не выделяясь. При этом он может описывать события со своей особой точки зрения или соединяться (склеиваться) с каким-то другим лицом, с точки зрения которого ведется повествование. Существенно, что в этом случае автор может быть таким же участником событий, как и любой из его героев.

В других же случаях (случаи III и IV, к рассмотрению которых мы переходим) позиция автора менее последовательна и менее реальна, существенно отличаясь от позиции повседневного наблюдателя. Автор здесь использует в описании не одну, а несколько точек зрения, причем различные точки зрения могут последовательно сменять друг друга на протяжении повествования (случай III) или же участвовать одновременно (случай IV).

(Множественность точек зрения при повествовании. Смена авторских позиций)

Случай III

При последовательном использовании различных точек зрения в произведении каждая сцена описывается с одной какой-то позиции (точки зрения), но разные сцены описываются с позиций разных героев.

При таком описании лицо *А* описывается с точки зрения лица *В*, а вслед за тем и *В* может быть описано

через восприятие A[11]; но существенно, что внутреннее состояние A и B не может описываться одновременно в одной и той же ситуации (микросцене): тогда это будет случай IV.

Таким образом, автор в каждом случае как бы присоединяется к точке зрения одного из действующих лиц, как бы участвует в действии, последовательно переходя от одной точки зрения к другой в своем повествовании (причем помимо точек зрения действующих лиц он может в какой-то момент принимать и свою собственную, то есть авторскую точку зрения[12]).

При этом каждый раз к очередному носителю авторского ви́дения применимы глаголы внутреннего состояния, тогда как действия других людей описываются так, как видит их данный носитель.

Так, например, повествование в «Войне и мире» строится на последовательном чередовании точек зрения Пьера, Наташи, Николая и других. Обычно чередование точек зрения обусловлено сюжетными кусками повествования, то есть одна сцена дается с точки зрения одного персонажа, другая — с точки зрения другого, и т. п.; иногда, однако, последовательное чередование точек зрения имеет место по мере развертывания событий в одной и той же сцене. Примером может служить описание вечера в доме Ростовых после карточного проигрыша Николая — когда Наташа поет, а Николай ее слушает; здесь попеременно меняются точки зрения Наташи и Николая (см. т. X, стр. 58—59). Таким образом, ритмы композиционных переходов здесь убыстряются: смена точек зрения, которая, вообще говоря, соответствует в романе достаточно большим кускам повествования, происходит здесь на протяжении небольшого промежутка времени (это нагнетание ритмов в большой степени отвечает тому, что происходит в это время в душе Николая[13]).

[11] Подобный способ композиционной организации очень обычен в киноповествовании.

[12] Последний прием, как и вообще смена авторской позиции, часто используется в функции композиционной рамки — см. об этом ниже (стр. 189 и сл.).

[13] Ср. также аналогичное чередование точек зрения в диалоге Бориса и Пьера (т. IX, стр. 65—67). Здесь, однако, подобное сгущение ритмов никак не обусловлено внутренним состоянием действующих лиц.

При рассматриваемом построении повествования текст всего произведения в целом как бы распадается на отдельные описания, данные с точки зрения разных лиц, представляя собой — в интересующем нас аспекте — соположение этих отдельных текстов, но не их синтез.

Заметим, что подобную организацию текста можно получить путем ряда последовательных преобразований нескольких повествований от первого лица, когда первое лицо в этих повествованиях заменяется на третье, а текст целого произведения последовательно составляется из выборочных кусков этих повествований.

Вообще наиболее отчетливо указанный принцип выступает в тривиальном случае, когда разные части произведений даются от имени разных героев — каждый из которых ведет повествование непосредственно от первого лица (например, «Лунный камень» У. Коллинза или «Два капитана» В. Каверина); такая композиция восходит, по-видимому, к роману в письмах. По сравнению с этим случаем только что рассмотренная ситуация, когда в разных сценах различные персонажи последовательно становятся восприемниками рассказчика, может трактоваться как очередная ступень в последовательных усложнениях композиции (восходящих в своих истоках к Icherzählung, как к наиболее элементарной композиционной возможности).

Понятно, что использование различных действующих лиц в функции носителей авторской точки зрения может сочетаться в произведении и с собственно авторским «я», то есть в произведении могут соприсутствовать как сам автор (повествующий от своего лица и, соответственно, со своей собственной или какой-то специально принятой им точки зрения), так и окказиональные восприемники авторской точки зрения (в лице тех или иных персонажей данного произведения). Такое сочетание нередко у Достоевского (смотри, например, его «Братья Карамазовы»).

Важно отметить, что позиция повествователя в рассматриваемом случае относительно реальна, поскольку автор здесь как бы незримо участвует в действии, он как бы ведет репортаж непосредственно с поля действия — и, таким образом, его место может быть каждый раз с большей или меньшей точностью фиксировано в пространственных и временны́х координатах. (Можно сказать, что позиция автора здесь относительно менее реальна и последовательна, чем в случаях I

и II, но, однако, более реальна, чем в случае IV, о котором речь будет идти ниже.)

Если рассматривать типологические возможности композиционного построения с использованием различных последовательно чередующихся точек зрения, следует прежде всего обратить внимание на то, что число тех лиц, с точки зрения которых строится повествование, может быть функционально ограничено.

Иначе говоря, в образы одних персонажей автор *вживается*, он, хотя бы на некоторое время, олицетворяет себя с ними; можно сказать, что он как бы уподобляется актеру, играющему роль этих людей и перевоплощающемуся в их образ. Тем самым становится логически правомерным описывать внутреннее состояние этих персонажей.

Если в образы одних персонажей автор может на время перевоплощаться, то другие персонажи в произведении могут, напротив, оставаться для него воспринимаемыми чисто внешне, со стороны: он пишет их портрет, но не вживается в их образ. Иначе говоря, если одни персонажи в произведении могут выступать в роли *субъекта* авторского восприятия, то другие персонажи составляют исключительно его *объект*.

Естественно, что восприемниками авторской точки зрения часто становятся главные герои, тогда как лица малозначительные или эпизодические, составляющие фон (так сказать, статисты), не получают права на описание внутреннего состояния, изображаются извне.

Так, однако, бывает отнюдь не всегда: в определенных случаях автору может быть важно, напротив, показать своего героя глазами других, а не раскрывать самому его внутреннюю сущность; автор может предоставлять самому читателю догадываться о чувствах и мыслях своего героя, изображая его в какой-то степени *загадочным*. Таким образом (пусть это не покажется парадоксом), прием описания «со стороны» может быть применен как в том случае, когда персонаж не представляет интереса для автора, так и в том случае, когда данное лицо, напротив, представляет для него предмет специального интереса.

Последний случай может быть иллюстрирован на примере описания таких фигур, как Платон Каратаев

у Толстого или отец Зосима у Достоевского. Действительно, все действия и того и другого описываются с какой-то внешней точки зрения — в частности, так, как они были восприняты другими людьми (Пьером, Алешей): каждый раз, когда по отношению к ним употребляются глаголы внутреннего состояния или дается мотивация их поступков, в описание вводятся специальные слова остранения (типа «видимо», «казалось» и т. п.). Например, о Зосиме: «Он, очевидно, не хотел» (т. IX, стр. 78); «Он видимо уставал» (т. IX, стр. 92); «Иногда он пресекал говорить совсем, как бы собираясь с силами, задыхался, но был как бы в восторге» (т. IX, стр. 206). О Каратаеве: «Он видимо был огорчен» (т. XII, стр. 47); «Отрицательный ответ Пьера опять видимо огорчил...» (там же); «Он видимо никогда не думал...» (т. XII, стр. 49) и т. п.[14].

Что касается Толстого, то этот принцип описания определенно контрастирует в «Войне и мире» с описанием Пьера, относительно которого автор все время сообщает, что́ тот подумал и почувствовал. Понятно, что Каратаев представляет интерес для Толстого прежде всего как объект описания, как некоторая загадка, которую необходимо разрешить Пьеру; так же и Зосима у Достоевского.

Аналогичным образом описывается, например, и Смердяков в «Братьях Карамазовых». Он тоже преподается автором как некоторая загадка (хотя, конечно, загадка совершенно иного рода, чем Зосима и Каратаев), разрешить которую предстоит не непосредственно самому автору (путем проникновения в сознание описываемого им персонажа), но героям данного произведения.

Точно такой же принцип описания, наконец, применяет Достоевский по отношению к Ивану в «Братьях Карамазовых» — на протяжении значительной части повествования. Действительно, долгое время Иван описывается исключительно извне, представая перед читателем лишь в своих поступках и во мнениях окружающих: он для читателя загадка, так же как загадка

[14] В единственном случае нарушения данной закономерности (см. Толстой, т. XII, стр. 46) может предполагаться эллипсис соответствующего вводного слова.

он — эта «столичная штучка» — и для обитателей Скотопригоньевска. Показательно, что в экспозиции романа, когда автор представляет читателю семью Карамазовых, он не считает возможным дать характеристику Ивана (при том, что нам дается определенная информация о характере других братьев Карамазовых), но излагает лишь с формальной стороны его биографию (причем излагает достаточно сухо, едва ли не протокольно); далее же Иван предстает нам в поведении (иногда нам непонятном) и во мнениях (других персонажей). Этот принцип описания явно контрастирует в произведении с описанием других братьев, мысли и чувства которых нам открыты.

Лишь после того как Иван Карамазов читает Алеше свою «Легенду о Великом Инквизиторе», читатель время от времени (хотя поначалу и очень редко) получает право проникнуть в психологию Ивана (например, т. IX, стр. 333 и далее). Таким образом, «Легенда о Великом Инквизиторе» выступает как момент в каком-то смысле переломный в описании Ивана (и соответственно в отношении к нему читателей). Это и понятно: в своем роде это исповедь Ивана, которая сближает его с читателем (и последний таким образом приобретает возможность воспринимать его не через мнение других, а непосредственно).

Характерна одна фраза, которой обмолвливается Достоевский, когда — еще на первых порах — слегка приоткрывает нам завесу мыслей и чувств Ивана. Описывается состояние последнего после разговора со Смердяковым, и автор говорит:

> Но мы не станем передавать все течение его мыслей, да и не время нам входить в эту душу: этой душе свой черед (т. IX, стр. 346).

Автор как бы признается здесь, что описание внутреннего состояния героя пока еще расходится с композиционными задачами всего произведения; и, едва упомянув о переживаниях героя, рассказчик (о существовании которого читатель уже и забыл) появляется на сцене и подчеркивает свою откровенно ретроспективную позицию (противопоставленную предыдущему описанию, которое может восприниматься как

произведенное с синхронной позиции). Тем самым здесь как бы подчеркивается, что с точки зрения «настоящего» Ивана рассказчик не может еще знать, что тот ощущал,— но может это сообщить нам, заглянув в его душу из его «будущего» [15].

Итак, в случае с Иваном Карамазовым мы имеем смену авторской позиции по отношению к герою, причем смену постепенную и идущую по мере постепенного знакомства читателя с Иваном — в направлении от описания «извне» к описанию «изнутри». В иных случаях смена авторской позиции может происходить и в обратном направлении, причем здесь может возникать довольно парадоксальная ситуация, когда наше подробное знание о мыслях и чувствах некоторого персонажа неожиданно вдруг сменяется описанием его же с внешней стороны. Читатель, который только что был ближайшим конфидентом персонажа, был досконально посвящен во все его переживания, знал мотивы всех его поступков,— вдруг как бы оказывается совершенно с ним незнакомым, занимая принципиально иную (противоположную) позицию [16]. Это может приводить даже к некоторой логической неувязке, когда про героя, который нам очень близок, неожиданно мы узнаем (со стороны) что-то крайне важное — такое, о чем мы не можем не знать, коль скоро мы посвящены в мир его переживаний.

В качестве элементарного (и намеренно утрированного) примера можно представить себе детектив, сосредоточенный на поисках убийцы, причем в конце убийцей оказывается персонаж, который на протяжении всего действия выступал в качестве носителя авторской точки зрения (психологической) и — соответственно — в мир мыслей и чувств которого мы все время были посвящены. Понятно, что подобная композиция будет неудачна. Однако в менее откровенной форме она встречается не так редко.

Так, очень характерно, что про Дмитрия Карамазова — внутреннее состояние которого столь часто и столь подробно описывается и едва ли не каждое пережива-

[15] Ср. такое же подчеркивание ретроспективной позиции повествования и далее (т. IX, стр. 351).

[16] Такой прием может использоваться в специальной функции «рамки» (см. ниже, стр. 192—193).

ние которого нам как будто бы становится известно — вдруг выясняется неожиданная деталь: что он растратил не все деньги своей невесты, а половину спрятал у себя в ладанке, намереваясь их возвратить. Эта мысль, как оказывается потом, все время его занимает, он видит в ней спасение своей чести. Возникает естественный вопрос: почему же, если он столь много и часто об этом думает, мы, которые, вообще говоря, досконально посвящены в его внутреннее состояние, ничего об этом не знаем. Здесь своего рода противоречие.

Это противоречие можно понять как результат наложения двух композиционных задач повествования:

а) повествования с (психологической) точки зрения Дмитрия и

б) эффектного перераспределения информации, сокрытия от читателя каких-то данных с тем, чтобы преподнести их ему неожиданно, с эффектом (последний прием типичен для композиционного построения детектива) [17].

Указанные две тенденции могут быть отмечены и в бытовом повествовании. Повседневный рассказ о тех или иных событиях, которые пережил рассказчик, может строиться в виде последовательного изложения того, что он воспринимал и ощущал в процессе данных событий, или же преподноситься слушателю в уже реорганизованном виде — с целью наиболее эффектного перераспределения информации.

Таким образом, мы можем различать следующие типы персонажей в произведении:

а) Персонажи, которые не могут (в данном произведении) выступать в качестве носителей психологической точки зрения,— то есть такие, к которым не может быть применено описание «изнутри» (но которые всегда описываются с точки зрения какого-то постороннего по отношению к ним наблюдателя).

[17] О приемах эффектного перераспределения информации см.: Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1968 (глава VII), где с этой точки зрения анализируется бунинский рассказ «Легкое дыхание». При этом Выготского интересует главным образом отношение последовательности изложенных позиций к последовательности событий реальных (фабулы к сюжету): он исследует, как реально (то есть в изображаемой автором действительности) протекали события во временной последовательности, а затем показывает, в каком порядке излагает эту последовательность автор в своем рассказе.

б) Персонажи, которые не могут (в данном произведении) описываться глазами какого-то постороннего наблюдателя, то есть такие, к которым не применяются явные признаки «внешнего» описания (слова типа «видимо», «как будто» и т. п.). Следует оговориться, что при этом целесообразно исключить из рассмотрения начало и конец описания, когда признаки внешнего описания могут выполнять функцию «рамки» (смотри об этом ниже).

в) Персонажи, которые могут описываться в произведени как со своей собственной точки зрения, так и с точки зрения постороннего наблюдателя. Тем самым такой персонаж может быть как носителем авторского восприятия, так и ее объектом.

г) Персонажи, которые, будучи раз изображены «изнутри», уже не могут быть изображены с точки зрения постороннего наблюдателя.

И так далее.

В разных произведениях могут встречаться различные наборы из указанных типов (причем какие-то типы, естественно, могут отсутствовать вовсе). Понятно, что использование того или иного персонажного типа определяется общими композиционными задачами соответствующего произведения, и тем самым характеристика персонажей в данном аспекте может служить средством для характеристики композиции данного произведения.

Случай IV

Наконец, возможно и такое совмещение различных точек зрения при описании, когда одна и та же сцена описывается с нескольких разных точек зрения[18]. На интересующем нас уровне это проявляется в том, что в отношении разных лиц, участвующих в одной и той же сцене, говорится не только то, что они сделали, но и то, что они подумали или почувствовали; иначе говоря, в этом случае одновременно описывается внутреннее состояние самых разных людей, что, очевидно, не может быть доступно внешнему наблюдению, даже при последовательном чередовании наблюдателей. При этом в данном случае, так же как и в предыдущем, таким образом могут описываться все лица, принимающие участие в описываемой сцене, или же некоторый ограниченный круг лиц, в то время как описания «статистов» даются извне. В этом случае текст повествования непосредственно не распадается, как в предыдущем

[18] При известном подходе подобный случай мог бы рассматриваться как случай сложной (совмещенной) композиции, возникающей в результате взаимного наложения различных композиционных структур (см. об этом ниже, в главе пятой).

случае, на отдельные куски, данные с точки зрения разных людей. Повествование в целом здесь представляет собой *синтез* описаний, данных с разных точек зрения, а не простое их соположение. Если предыдущий случай (случай III) можно сравнить с использованием разных источников света, каждый из которых освещает специально отведенный ему участок пространства, то настоящий случай (IV) естественно сравнить с рассеянным освещением, возникающим в результате одновременного использования сразу нескольких источников света [19].

В описываемом случае писатель не находится в позиции непосредственного участника действия. Он как бы ставит себя *над действием* — в такую позицию, что ему становятся доступны не только все поступки, но и все мысли и ощущения.

Можно сказать, что позиция автора здесь *ирреальна*, он принимает точку зрения всевидящего и всезнающего наблюдателя. С другой стороны, его позиция может быть во многих случаях понята как *ретроспективная*: автор как бы повествует о делах давно уже пережитых (то есть после того как он уже достаточно во всем разобрался post factum и может реконструировать внутреннее состояние действующих лиц, представив себе, кто что должен был испытывать) [20].

Именно такой способ описания имеет место в «Братьях Карамазовых» Достоевского в главе «Луковка» (т. IX, стр. 428 и далее), где описание дается с точки зрения рассказчика, Алеши, Грушеньки, Ракитина, или в главе «Внезапное решение» (т. IX, стр. 492 и да-

[19] Заметим, что как тому, так и другому приему можно найти соответствие в изобразительном искусстве (см. ниже, стр. 144).

[20] Мы уже знаем из рассмотрения в предыдущей главе, что ретроспективная позиция повествователя вообще очень характерна для художественной литературы (так же как и для бытового рассказа). Лингвистически эта ретроспективность проявляется прежде всего в форме прошедшего времени, традиционно принятой при повествовании (в самых разных языках); в ряде языков имеется специальная повествовательная видовременна́я форма, относящаяся, как правило, к прошлому,— ср. французский (форма passé simple), хауса (форма suka) и т. д. (в русском языке, как уже говорилось, такой формой является форма несовершенного вида прошедшего времени).

лее), где описание ведется с точки зрения Мити, Фени, Петра Ильича Перхотина. Точка зрения автора здесь как бы рассеивается, авторский объектив как бы скачет в беспорядочном движении, присоединяясь то к одному, то к другому из действующих в сцене лиц.

Можно было бы считать даже, что здесь имеет место последовательный переход от одного персонажа к другому (подобный тому, какой был описан в случае III), но конденсированный и убыстренный до такой степени, что теряются границы микроописаний с каких-то отдельных (фиксированных) точек зрения и описания эти нерасчленимо сливаются воедино. Можно сказать, что композиционный ритм произведения (определяемый частотой перехода от одной точки зрения к другой) ускоряется до предельной степени — что может соответствовать внутреннему состоянию героев, принимающих участие в данной сцене. Действительно, подобный прием применяется Достоевским в моменты, соответствующие внутреннему перелому его героев, кульминации их душевного напряжения. Так, глава «Луковка» отражает внутренний перелом как у Алеши (после кончины отца Зосимы), так и у Грушеньки (приезд поляка, назревающая любовь к Мите). Глава «Внезапное решение» описывает переломный момент у Мити (он узнал об отъезде Грушеньки, думает, что убил старика Григория, решил покончить с собой).

Таким образом, общая (синтетическая) точка зрения играет у Достоевского совершенно определенную функциональную роль.

Возможности трансформационного представления рассмотренных выше случаев

Можно заметить, что из рассмотренных выше типов организации повествования три последних случая (а именно те, что связаны с внутренней точкой зрения какого-то лица или лиц) можно получить путем сочетания последовательно усложняющихся трансформаций из Icherzählung.

В самом деле, случай II, основывающийся на последовательном описании внутреннего состояния одного

какого-то человека (тогда как все остальные даются через его восприятие),— это может быть случай непосредственного Icherzählung или же случай, легко сводящийся к Icherzählung, а именно такой вид повествования, когда местоимение первого лица заменяется в тексте некоторым собственным именем или описательным обозначением (см. об этом выше).

Далее, в случае III, использующем переменную авторскую позицию (то есть в том случае, когда имеет место несколько точек зрения, но при этом каждый фрагмент повествования последовательно дается с одной какой-то точки зрения), повествование распадается на отдельные куски, каждый из которых построен по способу II (то есть сводится, в конечном счете, к Icherzählung).

Наконец, случай IV представляет собой, как уже говорилось, не соположение, но синтез описаний, построенных по способу II: различные описания (одной и той же сцены), произведенные с разных позиций, как бы нерасчленимо смешаны здесь воедино.

Проблема психологической точки зрения как проблема авторского знания

Рассмотренный только что подход — связанный с исследованием применения или неприменения глаголов внутреннего состояния при описании того или иного персонажа — демонстрирует возможность формального анализа в данной сфере, но отнюдь не исчерпывает всех возможных проявлений точек зрения в плане психологии. Действительно, возможны и такие способы ссылки на то или иное субъективное сознание, которые не связаны с глаголами внутреннего состояния.

Мы уже приводили подобный пример, когда Достоевский описывает нож в руке Рогожина как некий блестящий предмет — в силу того, что он ссылается на восприятие князя Мышкина, который в тот момент еще не успел осознать, что этот предмет — нож[21]. Сравни

[21] См. стр. 110.

еще несколько иной, но в принципе близкий случай из «Войны и мира»:

> Через неделю после его (Пьера.— *Б. У.*) приезда молодой польский граф Вилларский, которого Пьер поверхностно знал по петербургскому свету, вошел вечером в его комнату с тем официальным и торжественным видом, с которым входил к нему секундант Долохова... (т. X, стр. 73).

Здесь явная ссылка на сознание Пьера, никак, однако, не связанная с использованием глаголов внутреннего состояния. Читателю самому по себе мало что говорит данная ассоциация, тем более что в свое время ему не сообщалось о том, с каким видом входил к Пьеру долоховский секундант. Эта ассоциация актуальна только для самого Пьера. Таким образом, здесь имеет место не столько описание того, с каким видом вошел в комнату граф Вилларский, сколько описание ассоциаций Пьера — в конечном счете, его внутреннего состояния. Следовательно, и этот случай должен быть отнесен к плану психологии.

Если обобщить все возможные проявления точек зрения в плане психологии, можно сказать, что центральным здесь является вопрос об авторском знании и об источниках этого знания. Иначе говоря, речь идет о том, ставит ли себя автор в позицию человека, которому известно вообще все относительно описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания. В последнем случае нас должно интересовать, чем обусловлены данные ограничения. Они могут быть, в частности, обусловлены тем, что автор становится на точку зрения какого-то действующего лица. С другой стороны, возможны и такие ограничения авторского знания, которые не связаны с принятием точки зрения того или иного персонажа; тогда мы можем говорить об особом рассказчике в произведении (именно эта ситуация характерна, в частности, для «сказа»).

Мы можем привести в связи со сказанным следующие слова Г. А. Гуковского, достаточно, нам кажется, поясняющие нашу мысль: «Отвлеченно-всеобъемлющий

автор... берет себе право все знать — и то, что случилось со всеми его героями, и то, что они думают и чувствуют; это право или эта претензия на право составляет одну из серьезнейших и, пожалуй, труднейших проблем изучения литературы и в смысле того, откуда берется убедительность во всезнайстве автора для читателя, и в том, какой объективно идейный смысл имеет это всезнайство в понимании самой действительности...» [22].

Нетрудно видеть, что проблема авторского знания, центральная в отношении плана психологии, в известных случаях может быть актуальной и для плана пространственно-временнóй характеристики. В то же время эта проблема совсем не актуальна для других планов, которые были рассмотрены выше [23].

Специфика различения точек зрения в плане психологии

Если в плане фразеологии различение точек зрения актуально для самых разных родов литературы вообще, то в плане психологии это различение неприменимо, например, к драме. Действительно, текст драмы состоит, как известно, из прямой речи плюс ремарок; при этом вся психологическая характеристика выносится в авторские ремарки. Между тем на сцене нам дается лишь «объективное» поведение персонажа, то есть его слова и поступки, и мы можем делать выводы о его внутреннем состоянии лишь постольку, поскольку оно выражается в его объективном поведении (в то же время, если мы читаем, а не смотрим пьесу, то психологическая характеристика персонажа, заключенная в авторских ремарках, становится нам доступной). Соответственно те действия в драме, которые по своей природе относятся к субъективному плану поведения (и кото-

[22] Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, стр. 47.

[23] О проблеме сознательных ограничений, налагаемых автором на свое знание о повествуемых событиях, см. подробнее ниже, стр. 215, где эта проблема обсуждается в более общем плане — в связи с общей художественной концепцией соответствующего автора.

рые тем самым могут быть фиксированы только посредством описания «изнутри»),— по необходимости переводятся в объективный план, то есть в план внешнего поведения; иначе говоря, оба эти плана сливаются в драматическом произведении.

Отсюда проистекает ряд характерных для драмы условностей. Внутренний монолог не отличается здесь от простого монолога, и если один персонаж говорит что-то на сцене «про себя» — при этом, естественно, достаточно громко для того, чтобы его мог услышать зрительный зал,— то другой, стоящий рядом с ним, вообще говоря, не в праве его слышать. В то же время иногда в драме можно встретить и такую ситуацию, когда один персонаж говорит что-то про себя, а другой его подслушивает[24] (злоупотребляя, таким образом, необходимой условностью театрального действия). Понятно, что и та и другая ситуации условны и вызваны именно специфическим для драмы совпадением субъективного и объективного поведения.

[24] См., например, в русской драме XVIII века «Юдифь» — Н. С. Тихонравов, Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. I, Спб., 1874, стр. 159.

5 Взаимоотношение точек зрения на разных уровнях в произведении. Сложная точка зрения

Предыдущее изложение было посвящено тому, как вообще могут проявляться точки зрения, то есть позиции, с которых ведется повествование, в художественном произведении. Было показано, что они могут проявляться, в частности, в плане оценки, в плане фразеологической характеристики (в плане «фразеологии»), в плане пространственно-временно́й перспективы (в «пространственно-временно́м» плане) и в плане субъективности/объективности описания (в плане «психологии»).

При этом естественно, что обычно та или иная точка зрения проявляется сразу во всех планах или, во всяком случае, одновременно в нескольких из них. Например, автор может вести повествование только от своего лица (случай Icherzählung), ни разу не принимая — ни в одном из упомянутых аспектов — какой-либо чужой точки зрения (между тем это отнюдь не непременное следствие из Icherzählung).

В других случаях автор может целиком и полностью — то есть в самых разных отношениях — принимать точку зрения того или иного из своих героев. Это означает, во-первых, что автор регулярно описывает внутреннее состояние соответствующего героя, тогда как всех остальных персонажей дает с внешней стороны, через его восприятие,— и, таким образом, авторская позиция полностью совпадает с позицией данного героя в плане психологии; автор, далее, перемещается во времени и пространстве вместе со своим героем, он принимает его кругозор,— и, соответственно, позиция автора полностью совпадает с позицией данного персонажа в плане пространственно-временно́й характеристики; затем, при описании того, что видит и ощущает данный герой, автор может пользоваться его языком —

в виде несобственно-прямой речи, внутреннего монолога или же в какой-то иной форме, — и тем самым позиция автора совпадает с позицией данного персонажа в плане фразеологии; точно так же, наконец, позиция автора и позиция героя могут совпадать и в плане оценки.

Можно сказать тогда, что точки зрения, вычленяемые на различных уровнях анализа одного и того же произведения, совпадают между собой — и, соответственно, совпадают композиционные структуры этого произведения, устанавливаемые на разных уровнях; такой случай является тривиальным в плане использования композиционных возможностей.

Между тем подобное совпадение точек зрения, вычленяемых на разных уровнях анализа, если и обычно, то, во всяком случае, отнюдь не обязательно. Проявление некоторой точки зрения в одном каком-то плане не предполагает с обязательностью проявления ее и в другом плане (на другом уровне анализа). Соответственно возможны сложные композиционные построения, когда на разных уровнях анализа вычленяются различные структуры одного и того же произведения. В принципе можно предполагать существование каких-то закономерностей, определяющих ту или иную связь различных структур художественного произведения, вычленяемых на разных уровнях, то есть то, насколько одна структура обусловливает другую и насколько они могут не совпадать. Пока, однако, мы не можем сказать чего-либо определенного о подобного рода закономерностях; мы ограничимся демонстрацией возможностей несовпадения точек зрения на разных уровнях анализа.

Несовпадение точек зрения, вычленяемых в произведении на разных уровнях анализа

Несовпадение оценочной точки зрения с другими

Прежде всего точки зрения, проявляющиеся в произведении в плане оценки, могут не совпадать с точками зрения, проявляющимися на других уровнях.

Несовпадение плана оценки и плана фразеологии

Несовпадение точек зрения в плане фразеологии и в плане оценки имеет место прежде всего в том случае, когда повествование в произведении ведется с фразеологической точки зрения какого-то определенного лица, но композиционной задачей является оценка этого лица с какой-то другой точки зрения. Таким образом, в плане фразеологии данное лицо выступает как носитель авторской точки зрения, а в плане оценки — как ее объект.

Подобное несовпадение фразеологической и оценочной позиций характерно, например, для «сказа» (сравни, например, новеллы Зощенко). С другой стороны, этот прием можно считать вообще одним из типичных средств выражения иронии.

Обратимся, например, к следующей фразе из авторской речи в «Братьях Карамазовых» (эту фразу, между прочим, в несколько ином аспекте разбирает Волошинов в его цитированной работе):

> ...Красоткин гордо отпарировал это обвинение, выставив на вид, что со сверстниками, с тринадцатилетними, *действительно* было бы позорно играть «*в наш век*» в лошадки, но что он делает это для «*пузырей*», потому что их любит, а в чувствах его никто *не смеет* у него спрашивать ответа (Достоевский, т. X, стр. 15).

Здесь выделены наиболее очевидные случаи авторского использования чужой речи; они со всей определенностью указывают на то, что в данном случае используется точка зрения Коли Красоткина — точка зрения, проявляющаяся в плане фразеологии; но в то же время на ней лежит печать авторского отношения (иронии) и, таким образом, эта точка зрения входит как составной элемент в какую-то иную (более общую) авторскую точку зрения. Автор ассоциируется с Красоткиным фразеологически, но не идеологически: он говорит в данном случае от его лица (то есть используя в авторской речи его фразеологию), но со своей собственной позиции: в плане оценки Красоткин выступает не как носитель

авторской точки зрения, но, напротив, как объект авторской оценки. Итак, если в плане фразеологии автор принимает точку зрения персонажа, то в плане оценки он «остраняется» от него.

Подобного рода несовпадение точек зрения — авторское остранение в плане общей оценки, сочетающееся с принятием точки зрения в каком-то ином плане (фразеологии, психологии и т. п.),— является принципиально важным для создания эффекта иронии. Этот эффект возникает в такой ситуации, когда мы говорим с какой-то одной точки зрения, а производим оценку — с совершенно другой; таким образом, несовпадение точек зрения на разных уровнях тут обязательно [1].

Разбирая случаи использования чужой речи в повести Достоевского «Скверный анекдот», Волошинов приходит к выводу, что «почти каждое слово этого рассказа с точки зрения своей экспрессии, своего эмоционального тона, своего акцентного положения во фразе *входит одновременно в два пересекающиеся контекста, в две речи:* в речь автора-рассказчика (ироническую, издевательскую) и в речь героя (которому не до иронии)» [2]. Таким образом, и здесь налицо несовпадение оценочной и фразеологической точек зрения; причем существенно, разумеется, что фразеологическая точка зрения здесь подчинена оценочной (идеологической).

Сама возможность двойственного использования чужой речи — в плане фразеологической точки зрения и в плане оценочной (идеологической) точки зрения — заложена уже в двойственном характере явления несобственно-прямой речи. Несобственно-прямая речь, как отмечает Волошинов, есть р е ч ь в р е ч и и вместе р е ч ь о р е ч и. «Чужое высказывание может восприниматься как определенная *смысловая позиция* говорящего, и в этом случае с помощью косвенной конструкции аналитически передается его точный *предметный состав*... Но можно воспринять и аналитически передать чужое высказывание как *выражение,* характеризующее не только предмет речи (или даже не столько предмет речи), но и *самого говорящего»* [3].

[1] Подробнее об иронии см. ниже (глава шестая).

[2] В. Н. Волошинов, Марксизм и философия языка..., стр. 161.

[3] Там же, стр. 152.

Несовпадение плана оценки и плана психологии

При рассмотрении плана психологии мы отмечали, что число действующих лиц, описание которых производится «изнутри», а не «извне», — иначе говоря, число персонажей, с психологической точки зрения которых может строиться повествование в данном произведении,— нередко бывает ограничено в произведении. Можно сказать, что в образы одних персонажей автор может на время «вживаться», описывая мир через их восприятие, тогда как другие интересуют его преимущественно в плане восприятия со стороны.

Для характеристики произведения весьма существенно, насколько соотносится раскрытие или нераскрытие внутреннего состояния того или иного персонажа с отношением к нему автора в плане оценки. Иначе говоря, вопрос ставится так: насколько соотносится в данном произведении принцип «внутреннего» и «внешнего» описания с разделением персонажей на «положительные» и «отрицательные».

Естественно думать, в самом деле, что в ряде случаев описание персонажа «извне» или «изнутри» определяется именно отношением автора к нему, то есть точку зрения одних персонажей автор в принципе может принять, тогда как психологическая позиция других ему внутренне чужда или даже непонятна, соответственно автор не может отождествить (пусть даже и на время) их точку зрения со своей — персонажи такого рода даются исключительно в плане внешнего описания, их внутреннее состояние не описывается. (Автора здесь уместно было бы сравнить с актером, который может перевоплотиться не во всякую роль, но только в такую, которую он может как-то ассоциировать со своим «я».)

Можно сказать, что позиция автора в этом случае в принципе не отличается от позиции читателя: автор становится на точку зрения только такого героя, с которым может (по авторскому замыслу) ассоциировать себя читатель [4].

[4] О возможностях различия между авторской и читательской позициями см. подробнее ниже (глава шестая).

Таким образом, в этом случае разделение персонажей по принципу их описания в плане психологии (извне» или «изнутри») совпадает с разделением персонажей на положительных и отрицательных — и, следовательно, имеет место совпадение психологической и оценочной точек зрения (в большой степени это характерно, например, для Толстого).

Подобное совпадение, однако, отнюдь не обязательно: во многих случаях подразделение персонажей на положительных и отрицательных и на описанных с внешней и внутренней точек зрения — не совпадают, но пересекаются, то есть автор в равной мере может описывать внутреннее состояние как положительного, так и отрицательного персонажа (например, в «Братьях Карамазовых» Достоевского нередко дается описание переживаний Федора Павловича Карамазова).

Соответственно можно сказать, что позиция автора и позиция читателя различаются в этом случае: автор может принимать точку зрения, которую читателю должно быть по идее трудно ассоциировать со своей.

Несовпадение пространственно-временно́й точки зрения с другими

С другой стороны, не так редки несовпадения точки зрения, проявляющейся в плане пространственно-временно́й перспективы, и точки зрения, проявляющейся в каком-то ином плане. Наиболее характерным является здесь несовпадение точек зрения, проявляющихся в плане пространственно-временно́й характеристики и в плане психологии.

Несовпадение пространственно-временно́й и психологической точек зрения

Подобного рода несовпадение может проявляться, например, в том, что носитель пространственно-временно́й точки зрения (то есть то лицо, чьим кругозором пользуется автор) показывается не «изнутри», а «извне»,

то есть через восприятие какого-то другого наблюдателя. (Напротив, носитель психологической точки зрения, то есть лицо, чье восприятие использует автор в своем описании, может попасть в этом случае в пространственный кругозор какого-то иного лица.)

Примером здесь может служить хотя бы та сцена из «Войны и мира», когда — в день именин обеих Наталий (старой графини и Наташи) — графиня Ростова, желая поговорить с глазу на глаз с Анной Михайловной Друбецкой, просит Веру пойти к себе (Толстой, т. IX, стр. 55—56). Вера поднимается и идет в свою комнату; и далее на некоторое время автор (а вместе с ним и читатель) становится ее спутником. Когда Вера проходит мимо диванной, описывается сцена с детьми — постольку, поскольку они попали в ее кругозор. Таким образом, на какой-то отрезок времени мы видим мир в ее перспективе, но перспективе исключительно пространственной, а не психологической или какой-либо другой. Автор становится спутником Веры, но он ни на миг не перевоплощается в нее самое (как он это часто делает в других местах по отношению к другим действующим лицам): каждый раз, когда на протяжении этого отрывка речь заходит об ощущениях самой Веры, автор считает нужным прибавить слова остранения «видимо», «очевидно» и т. д. Таким образом, сама Вера дается с точки зрения постороннего наблюдателя (так же как и те, кого она видит); автор как бы находится все время рядом с ней, но при этом не пользуется ее восприятием. Аналогичным образом описывается в «Войне и мире» попытка Анатоля Курагина похитить Наташу (т. X, стр. 351 и далее): на протяжении всего описания автор следует за Анатолем в его пространственных перемещениях, но не принимает его точки зрения в плане психологии.

Другой случай подобного несовпадения можно представить на примере описания Ставрогина во второй части «Бесов» Достоевского (главы I и II: «Ночь» — смотри т. VII, стр. 230 и далее). Ставрогин вообще дается обычно со стороны, его образ в большой степени представлен автором как загадка [5], которую разгадать мы становимся отчасти способны лишь к концу всего повествования. Соответственно и выражения, описывающие

[5] См. в этой связи выше (стр. 123—124).

внутреннее состояние, относятся к Ставрогину более или менее редко.

В рассматриваемом отрывке, описывающем ночное путешествие Ставрогина по городу, герой почти исключительно дается со стороны, глазами стороннего наблюдателя. Эта отчужденность описания постоянно подчеркивается автором: автор все время говорит о выражении лица Ставрогина и вообще о внешних признаках поведения, но почти не говорит о мыслях и чувствах[6].

Вместе с тем этот незримый посторонний наблюдатель, с точки зрения которого производится описание Ставрогина (в том числе и в тех случаях, когда тот совершенно один), как бы все время находится со своим героем — авторский объектив движется вместе со Ставрогиным, не перевоплощаясь в него. Мы следуем за Ставрогиным во всем его длинном ночном путешествии и видим то, что он должен был видеть. Например, комната, в которую входит Ставрогин, улица, по которой он идет, описываются такими, какими они ему должны были представиться,— а на самом же деле такими, какими их увидел посторонний наблюдатель, воспользовавшийся его перспективой. Сравни описание комнаты капитана Лебядкина:

> Николай Всеволодович осмотрелся; комната была крошечная, низенькая; мебель самая необходимая, стулья и диван деревянные, тоже совсем новой поделки, без обивки и без подушек, два липовые столика, один у дивана, а другой в углу, накрытый скатертью, чем-то весь заставленный и прикрытый сверху чистейшею салфеткой. Да и вся комната содержалась, по-видимому, в большой чистоте. Капитан Лебядкин дней уже восемь не был пьян; лицо его как-то отекло и пожелтело, взгляд был беспокойный, любопытный и, очевидно, недоумевающий: слишком заметно было, что он еще сам не знает, каким тоном ему можно заговорить... (т. VII, стр. 277).

Вряд ли эта детальная картина передана глазами Ставрогина, это описание дается, скорее, по поводу того,

[6] Немногими исключениями здесь можно как будто бы пренебречь.

что Ставрогин осмотрел комнату, но едва ли является результатом его впечатления от ее осмотра.

Таким образом, здесь можно было бы говорить не о точке зрения, а о поле зрения Ставрогина. Сам же Ставрогин выступает скорее в функции предмета рассмотрения, чем в качестве аппарата ви́дения.

Особенно показательно, что на протяжении данных глав Ставрогин попадает в сферу восприятия разных лиц — своей матери Варвары Петровны (т. VII, стр. 243), капитана Лебядкина (т. VII, стр. 280—286) — и описывается при этом их глазами. Он попадает, таким образом, в различные психологические точки зрения, но пространственно-временна́я точка зрения здесь принадлежит ему одному.

Несовпадение пространственно-временно́й и фразеологической точек зрения

Этот случай можно иллюстрировать хотя бы при помощи того отрывка из «Войны и мира», где говорится об отношениях Николая Ростова с Долоховым (т. X, стр. 42 и далее). Здесь используется пространственно-временна́я (а отчасти и психологическая) точка зрения Николая, которая однажды сочетается с точкой зрения матери Долохова, проявляющейся в ином плане — в плане фразеологии: «Старушка Марья Ивановна, полюбившая Ростова за его дружбу к Феде, часто говорила ему про своего сына» (т. X, стр. 42). Обозначение «Федя» со всей определенностью указывает здесь на фразеологическую точку зрения самой Марьи Ивановны (сравни это же обозначение в ее прямой речи несколько ниже в тексте романа).

Совмещение точек зрения на одном и том же уровне

Итак, различные точки зрения, вычленяемые на разных уровнях при анализе произведения, не обязательно должны совпадать; соответственно композиция такого произведения характеризуется совмещением нескольких

различных композиционных структур. В результате имеет место сложная (совмещенная) композиционная структура (для графического изображения которой может требоваться многомерное пространство), когда повествование в целом ведется с одновременным использованием нескольких точек зрения, которые находятся в различных между собой отношениях. При этом точки зрения, используемые при повествовании, могут вступать друг с другом как в синтагматические, так и в парадигматические отношения.

В других случаях подобное совмещение различных точек зрения имеет место не на разных уровнях произведения, а на одном и том же уровне. Иначе говоря, повествование производится сразу с двух (или более) различных позиций — что можно сравнить с эффектом «двойного света» в живописи, то есть с использованием сразу двух источников освещения. (Этот прием нередок, например, у средневековых мастеров, у Рубенса и т. д.[7])

При этом речь идет не о смене авторской позиции, то есть не о переходе от одной точки зрения к другой в процессе повествования (этот случай уже неоднократно нами рассматривался), но именно о с о в м е щ е н и и точек зрения, то есть об одновременном использовании при повествовании нескольких различных позиций — что можно рассматривать как результат наложения друг на друга нескольких не совпадающих между собой композиционных структур (вычленяемых при этом на одном и том же уровне анализа).

Наиболее характерным является случай, когда одной из совмещаемых точек зрения выступает специальная точка зрения некоторого р а с с к а з ч и к а, явно или неявно присутствующая в повествовании. Эта точка зрения может склеиваться при повествовании с точкой зрения какого-либо персонажа, а иногда даже и с точкой зрения какого-то другого рассказчика. Таким образом, речь идет о совмещении (постоянном или эпизодическом) позиции рассказчика с какой-либо другой позицией при построении повествования.

Примером здесь могут служить произведения Толстого, в частности его «Война и мир».

[7] См. подробнее: Л. Ф. Ж е г и н, Язык живописного произведения.

Совмещение позиции рассказчика с какой-либо другой при повествовании в «Войне и мире»

Повествование в «Войне и мире» может вестись одновременно по меньшей мере с двух позиций (несколько ниже мы увидим, что в известных случаях их можно насчитать и больше) — с точки зрения кого-то из героев произведения (Наташи, князя Андрея, Пьера и т. д.) и вместе с тем с точки зрения какого-то наблюдателя (рассказчика), который может неявно присутствовать в месте действия. Наблюдатель этот (который, по-видимому, достаточно близок к самому автору, но не обязательно должен с ним отождествляться) выступает в позиции человека, очень хорошо знающего тех, о ком идет речь, их предысторию, а часто даже и мотивы их поступков; таким образом, ему может быть известно и то, что порой скрыто от самосознания самих действующих лиц (можно сказать, что ему открыто не только их сознание, но и их подсознание). Но при этом, по-видимому, в этой роли выступает не всевидящий наблюдатель, обладающий даром абсолютного проникновения, но просто очень проницательный и умный[8] человек — рассказчик — со своими симпатиями и антипатиями, со своим человеческим опытом и, наконец, со свойственной всякому человеку (но не обязательно автору!) ограниченностью знания. Сравни, например, следующий характерный отрывок из «Войны и мира» — с описанием Анатоля Курагина,— где достаточно ясно обрисована психологическая позиция рассказчика.

> Анатоль молчал, покачивал ногой, весело наблюдая прическу княжны. Видно было, что он так спокойно мог молчать очень долго. «Ежели кому неловко это молчание, так разговаривайте, а мне не хочется», как будто

[8] Последнее, между прочим, отнюдь не обязательно для рассказчика. Если у Толстого рассказчик обычно умнее (или, уж во всяком случае, не глупее) своих героев, то не так у Достоевского, где рассказчик часто занимает сниженную (усредненную) позицию: тем самым герои Достоевского могут быть проницательнее и тоньше своего рассказчика.

говорил его вид. Кроме того, в обращении с женщинами у Анатоля была та манера, которая более всего внушает в женщинах любопытство, страх и даже любовь,— манера презрительного сознания своего превосходства. Как будто он говорил им своим видом: «Знаю вас, знаю, да что с вами возиться? А уж вы бы рады!» Может быть, что он этого не думал, встречаясь с женщинами (и даже вероятно, что нет, потому что он вообще мало думал), но такой у него был вид и такая манера (т. IX, стр. 271—272).

С одной стороны, рассказчик находится здесь в позиции постороннего наблюдателя, который не может знать наверное, что думал и чувствовал Анатоль, но может строить предположения на этот счет (в этом отношении показательны выражения остранения, выделенные нами в тексте). С другой стороны, этот рассказчик, не зная наверно о переживаниях Анатоля в данный момент, при этом вообще довольно хорошо знает Анатоля — как может знать его, например, близко с ним знакомый человек (об этом свидетельствуют ссылки на его поведение с женщинами, на то, что он вообще мало думал, и т. п.). Наконец, рассказчик этот обладает и собственным личным опытом (он сообщает нам, например,— со своей собственной точки зрения, а не с точки зрения Анатоля — о том, что́ внушает женщинам любопытство, любовь или страх), ведя таким образом повествование не с какой-то абстрактной и безличной, но с достаточно конкретной человеческой позиции.

При этом иногда рассказчик отступает куда-то в сторону, пропадает, и повествование ведется исключительно с точки зрения кого-то из действующих лиц — как будто бы рассказчика и нет вовсе. Так дается, например, история разрыва Пьера и Элен. Начиная с обеда в честь Багратиона в Английском клубе, описание ведется здесь большею частью исключительно с точки зрения Пьера, которая часто переходит даже в его внутренний монолог (смотри, например, т. X, стр. 21 и далее). Лишь эпизодически описание это (с точки зрения Пьера) перебивается описанием с точки зрения кого-то еще (например, Николая Ростова, недоброжелательно и насмешливо смотрящего на Пьера) или же «объективным» описа-

нием поступков самого Пьера с точки зрения какого-то внешнего наблюдения. При этом проницательный и знающий рассказчик здесь отсутствует: очень показательно, что мы знаем об измене Элен с Долоховым ровно столько же, сколько об этом знает сам Пьер. Мы можем лишь догадываться — вместе с Пьером — об этой измене, но мы, по существу, так до конца ничего не знаем об этом достоверно (так же как и Пьер, мы знаем лишь о внешних признаках дела — таких, как анонимное письмо, вызывающее поведение Долохова и т. д.). Таким образом, рассказчик, столь много знающий в других случаях, как бы отступает здесь за кулисы, целиком предоставляя читателю пользоваться восприятием Пьера.

Вообще могут быть два типа рассказчика — независимо от того, дан ли рассказчик в произведении явно (как в «Братьях Карамазовых») или неявно (как в «Войне и мире») [9]. Рассказчик одного типа более или менее постоянно участвует в действии; если при этом используется чья-то еще точка зрения, то возникает сложная композиционная структура с совмещением точек зрения. Рассказчик другого типа, напротив, может исчезать; соответственно описание в этом случае может производиться с точек зрения различных лиц, в том числе и с точки зрения рассказчика; таким образом, рассказчик в последнем случае выступает, в общем, в той же функции, что и тот или иной персонаж данного произведения.

В других же случаях — обыкновенно в начале какого-то нового повествования [10] — рассказ в «Войне и мире» определенно не ведется с точки зрения, принадлежащей кому-либо из действующих лиц. Но повествование от этого не становится безличным описанием, беспристрастно регистрирующим какие-то объективные факты поведения персонажей: мы можем узнать из такого описания и о субъективных переживаниях последних и даже о мотивах их поведения (которые могут быть скрыты между тем от них самих); мы узнаем далее и о том, как выглядело их поведение — с очевидной ссылкой на восприятие какого-то субъекта (не ассоциирующегося,

[9] В первом случае он может вести повествование от своего (первого) лица, во втором же случае он должен быть выявлен в результате специального анализа.

[10] Что, конечно, связано с функцией «рамки», см. подробнее ниже, глава седьмая.

однако, ни с кем из лиц, принимающих участие в действии).

Итак, рассказчик в «Войне и мире» дан в этом отношении так же, как и его герои (возможные носители авторской точки зрения): и здесь и там происходит ссылка на чье-то субъективное восприятие.

Любопытно в этой связи, что восприятие рассказчика может даже расходиться с восприятием героев — точно так же как могут расходиться, например, впечатления двух разных людей, воспринимающих какое-то событие. В этой связи интересен, в частности, эпизод с описанием казни Верещагина. Сама сцена казни дается Толстым с некоторой отчужденной позиции: автор не прибегает здесь ни к точке зрения графа Растопчина, которую он использовал еще совсем недавно (смотри т. XI, стр. 345), ни к точке зрения кого-либо другого из персонажей[11]; можно сказать, что здесь используется точка зрения откровенно субъективная[12].

Далее автор описывает, как граф Растопчин после казни едет по оставленной жителями Москве — причем в этом описании используется уже точка зрения (психологическая) — самого Растопчина, то есть подробно описываются его переживания. Терзаемый раскаянием, Растопчин вспоминает подробности только что происшедшего. «Он слышал, ему казалось теперь, зву-

[11] Действительно, каждый раз, когда говорится про ощущения кого-либо из действующих лиц в этой сцене, автор считает нужным употреблять «слова остранения» — операторы, переводящие действие в план внешнего описания (см. о них выше, стр. 115). Ср., например, о Растопчине: «Растопчин ...оглянулся... как бы отыскивая кого-то» (т. XI, стр. 346); «А! — вскрикнул Растопчин, как пораженный каким-то неожиданным воспоминанием» (там же). О Верещагине: «Он посмотрел на толпу и, как бы обнадеженный тем выражением, которое он прочел на лицах людей...» (т. XI, стр. 347).

[12] Субъективность авторского описания видна, например, в следующих фразах: «Граф! — проговорил ...робкий и вместе театральный голос Верещагина» (т. XI, стр. 348); «А!» — коротко и удивленно вскрикнул Верещагин, испуганно оглядываясь и как будто не понимая, зачем это было с ним сделано» (там же), и т. п. Автор описывает эту сцену, в общем, так же, как мог бы ее описать кто-либо из его героев.

ки своих слов «Руби его, вы головой ответите мне!» (т. XI, стр. 352).

Но замечательно, что он **не говорил** именно этих слов, которые звучат теперь в его сознании!

Нам подробно описывалась — с точки зрения рассказчика — сцена казни, нам передавалось каждое слово Растопчина, и эти слова там не произносились (хотя и произносились другие, близкие им по смыслу) — во всяком случае, они не были зафиксированы в восприятии рассказчика.

Таким образом, восприятие рассказчика и восприятие персонажа расходятся в данном случае, и это характерное свидетельство субъективности как того, так и другого.

Итак, мы вправе говорить о наличии специального **рассказчика** в «Войне и мире», причем рассказчик этот не дан явно — в том смысле, что не ведет (как правило) повествование от своего лица (сравни, с другой стороны, «Братья Карамазовы» Достоевского или «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, где рассказчик присутствует в повествовании совершенно явно, хотя и не принимает участия в действии: время от времени он ведет повествование от своего, то есть первого, лица, но может и отступать, целиком переключаясь на восприятие того или иного героя).

Более того, внимательное рассмотрение позволяет выявить в «Войне и мире» не одну, а по крайней мере две позиции рассказчика — или, если угодно, двух различных рассказчиков [13].

Одним рассказчиком является тот проницательный наблюдатель, о котором мы говорили выше; он хорошо знаком с людьми, о которых пишет, ему дано знать их прошлое (но, между прочим, не их будущее [14]); он может анализировать их действия как в свете их сознания,

[13] Ср. выделение нескольких рассказчиков в произведениях Гоголя — Г. А. **Гуковский**, Реализм Гоголя, стр. 46—48, 51, 52, 206, 222.

[14] Мы уже говорили, что при определенной временно́й позиции рассказчик может намекать не только на свое знание прошлого, но и на знание будущего, то есть того, что только еще должно произойти (см. выше, стр. 91—92).

так и в плане их подсознательных побуждений, он имеет и собственную концепцию жизни, истории и т. п. (ибо нет как будто достаточных оснований считать этого рассказчика и автора отступлений в «Войне и мире» разными лицами).

Существенно, что вопрос об источниках знания о персонажах у данного рассказчика вообще неправомерен, то есть неправомерно задаваться вопросом, откуда ему известны факты, относящиеся к сознанию и подсознанию действующих лиц. На этот вопрос, если его все-таки поставить, могло бы быть отвечено, вообще говоря,— с очевидным выходом за пределы обсуждаемой проблематики,— что эти факты ему известны, потому что он создал своих героев. (Такой ответ, понятно, может показаться некорректным, но наша задача здесь — подчеркнуть, что некорректен и сам вопрос.) Иначе говоря, позиция такого рассказчика — это отнюдь не позиция непосредственного наблюдателя, но позиция повествователя вообще. Он отчужден от своих героев, занимая принципиально иную — более общую — позицию, нежели персонажи произведения.

Между тем в повествовании «Войны и мира» явно определяется еще одна позиция рассказчика; ее можно было бы определить как позицию непосредственного наблюдателя, который незримо присутствует в описываемой сцене и как бы ведет синхронный репортаж с самого поля действия. Тем самым, рассказчик здесь поставлен в те же условия, что и действующие лица в произведении; соответственно к нему применяются те же ограничения в знаниях, которыми характеризуются действующие лица.

Таким образом, во временно́м плане позицию этого последнего рассказчика можно определить как синхронную, тогда как позиция первого — панхронистична. Вообще, если пространственно-временна́я позиция второго рассказчика непосредственно связана с местом и временем описываемого события, то первый рассказчик занимает более общую и широкую позицию.

В более общих терминах можно сказать, что второй рассказчик ведет описание изнутри описываемого действия, тогда как первый рассказчик занимает внешнюю по отношению к описываемому действию позицию. О типологических аналогиях с живописью будет сказано ниже (в заключительном разделе книги).

Обе упомянутые позиции рассказчика проявляются с первой же сцены «Войны и мира» — с вечера у Анны Павловны Шерер, которым открывается роман. Описание вечера не дается, вообще говоря, с чьей-либо специальной точки зрения [15].

При этом очень часто здесь употребляются слова и выражения остранения (типа «видимо» и т. п.), указывающие на присутствие какого-то синхронного наблюдателя (который может совпадать либо не совпадать с кем-то из участников действия).

Например:

> ...сказал он (князь Василий. — *Б. У.*), видимо, не в силах удерживать печальный ход своих мыслей (т. IX, стр. 8).

> Но среди этих забот все виден был в ней (Анне Павловне.— *Б. У.*) особенный страх за Пьера (т. IX, стр. 12).

Автор, конечно, здесь мог бы и просто сказать, что князь Василий был не в силах сдержать печального хода мыслей (говоря об Анатоле) и что Анна Павловна боялась за Пьера. Однако автор явно ощущает необходимость (и это очень показательно) сослаться на чье-то впечатление — он как бы не считает себя вправе утверждать, что данные мысли действительно имели место; ссылка на действительность при том подходе, который здесь имеет место, по-видимому, вообще неправомерна.

Характерно, что автор прибегает к такому же способу описания даже тогда, когда ощущение описываемого лица не вызывает никакого сомнения:

> Ему (князю Андрею.—*Б. У.*), видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уже надоели ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно (т. IX, стр. 17).

[15] За отдельными исключениями. Так, в одном месте как будто бы проскальзывает точка зрения Анны Павловны (т. IX, стр. 16), в другом месте — точка зрения Пьера (т. IX, стр. 12) — но, впрочем, и эти места могут быть в равной степени отнесены к всезнающему повествователю.

Все последующее изложение убеждает нас в том, что это не только видимость, но и действительно так и есть; знакомство с князем Андреем (на которое претендует автор в других случаях), казалось бы, должно было дать ему достаточно оснований не сомневаться, что это так. Тем не менее автор считает нужным говорить эти очевидные вещи со ссылкой на чье-то впечатление.

Чье же это впечатление? Быть может, кого-то из действующих лиц, участвующих в сцене? Так, действительно, можно было бы думать, но вот другая фраза — из разговора Анны Павловны с князем Василием:

> — Avant tout dites-moi, comment vous allez, chère amie? * Успокойте меня,— сказал он, не изменяя голоса и тоном, в котором из-за приличия и участия просвечивало равнодушие и даже насмешка (т. IX, стр. 4).

Здесь речь идет опять-таки о чьем-то субъективном впечатлении, но это, конечно же, не может быть впечатление Анны Павловны; между тем, кроме них двоих, в гостиной никого нет. Следовательно, это впечатление некоего наблюдателя, незримо присутствующего на месте действия.

В то же время иногда автор становится на позицию рассказчика, не только описывающего своих героев в данный момент, но и прекрасно знающего их вообще, то есть на те позиции, которые выше мы охарактеризовали как позиции всезнающего повествователя. Сравни, например, характеристику Анны Павловны Шерер в том же отрывке из «Войны и мира»:

> Быть энтузиасткой сделалось ее общественным положением, и иногда, когда ей даже того не хотелось, она, чтобы не обмануть ожиданий людей, знавших ее, делалась энтузиасткой (т. IX, стр. 5).

Это не точка зрения самой Анны Павловны (которая едва ли сама о себе так думает) и навряд ли точка зре-

* Прежде всего скажите, как ваше здоровье, милый друг?

ния кого-то из ее собеседников; это точка зрения рассказчика, причем, как мы увидим, рассказчика, занимающего принципиально иную позицию, нежели позиция непосредственного наблюдателя.

Или еще (о князе Василии):

> — ...Скажите,— прибавил он, как будто только что вспомнив чтó-то и особенно небрежно, тогда как то, о чем он спрашивал, было главною целью его посещения,— правда, что l'impératrice-mère желает назначения барона Функе первым секретарем в Вену? (т. IX, стр. 6).

Автору здесь ведомо то, что может знать только сам князь Василий, но при этом описание производится не с точки зрения самого князя Василия, а с точки зрения какого-то внешнего по отношению к нему наблюдателя; здесь опять-таки выступает позиция рассказчика, досконально знающего своих героев (не только описывающего их в некоторый данный момент, но все про них знающего вообще).

Можно было бы думать, что различение двух рассказчиков в «Войне и мире» искусственно, то есть что в обоих случаях выступает один и тот же рассказчик, который, вообще говоря, достаточно хорошо знает своих героев, но может выступать при этом в качестве репортера, ведущего синхронный репортаж непосредственно с места действия; и действительно, в большинстве случаев принадлежащие рассказчику фразы могут трактоваться таким образом. Но с этой точки зрения особенно интересны такие фразы, принадлежащие рассказчику, которые не могут быть объединены в одну авторскую позицию.

Сравни, например (все из того же отрывка):

> ... сказала ... Анна Михайловна с улыбкой молодой кокетки, которая когда-то, *должно быть*, была ей свойственна, а теперь так не шла к ее истощенному лицу (т. IX, стр. 21).

Это «должно быть», это ограничение авторского знания о персонаже со всей определенностью указывает на то, что описание в данном случае принадлежит непосредст-

венному наблюдателю (незримому участнику действия). Оно никак не вяжется с тем неограниченным знанием о персонаже, которое обнаруживается в характеристиках, приведенных выше.

Или:

> ...при виде вошедшего Пьера в лице Анны Павловны изобразилось беспокойство и страх, подобный тому, который выражается при виде чего-нибудь слишком огромного и несвойственного месту (т. IX, стр. 11).

Автор не говорит здесь о том, что на самом деле испытала Анна Павловна; автор просто стоит перед задачей как-то передать выражение ее лица, причем делает это, ссылаясь на выражение лица, обычное в определенной ситуации. Таким образом, автор выступает здесь отнюдь не как всевидящий наблюдатель, но как живое лицо с некоторым реальным опытом.

Эта характерная ограниченность знания, свойственная именно непосредственному (синхронному) наблюдателю, наглядно прослеживается в таких фразах (достаточно характерных для Толстого), как: « ... сказал князь, взяв вдруг свою собеседницу за руку и пригибая ее почему-то книзу» (т. IX, стр. 9).

Сравни также специальные подчеркивания ограниченности авторского знания в «Войне и мире»:

> Маленькая княгиня не слыхала или не хотела слышать его слов (т. IX, стр. 125).

> Лицо князя Андрея было очень задумчиво и нежно... Страшно ли ему было идти на войну, грустно ли бросить жену,— может быть, и то и другое, только, видимо, не желая, чтоб его видели в таком положении, услыхав шаги в сенях, он... принял свое всегдашнее, спокойное и непроницаемое выражение (т. IX, стр. 128).

> От неловкости или умышленно (никто бы не мог разобрать этого) он (князь Ипполит. — *Б. У.)* долго не опускал рук... (т. IX, стр. 28).

Две позиции повествователя в «Войне и мире» — тем самым две разные позиции, хотя они и могут склеиваться вместе при повествовании. Точно так же каждая из этих позиций может совмещаться с позицией того или иного персонажа. Во всех этих случаях и образуется совмещенная точка зрения; при этом надо подчеркнуть, что это совмещение происходит на одном и том же уровне.

«Замещенная» точка зрения как возможный случай совмещения точек зрения рассказчика и персонажа

Если мы обратимся к только что приведенному примеру, описывающему чувства Анны Павловны Шерер при виде вошедшего в ее салон Пьера Безухова, мы увидим, что рассказчик в данном случае как бы подменяет точку зрения (психологическую) Анны Павловны своей точкой зрения. Он говорит не столько о том, что ощущала Анна Павловна, сколько о том, что она должна была бы ощущать. Иначе говоря, рассказчик, интерпретируя выражение лица Анны Павловны, как бы воспринимает за нее самое (вкладывая в ее душу собственные ощущения, которые он — рассказчик — имел бы на ее месте), — причем эта интерпретация может быть достаточно правдоподобна, то есть очень вероятно, что эти ощущения соответствуют действительным ощущениям самого персонажа (Анны Павловны).

Этот прием вообще характерен для Толстого. Например, еще:

> Присутствие Наташи, женщины, барыни верхом, довело любопытство дворовых дядюшки до тех пределов, что многие, не стесняясь ее присутствием, подходили к ней, заглядывали ей в глаза и при ней делали о ней свои замечания, как о показываемом чуде, которое не человек, и не может слышать и понимать, что́ говорят о нем (т. X, стр. 262).

Здесь психология персонажей сливается с психологическим объяснением рассказчика, интерпретирующего их позиции.

Соответственно можно считать, что в подобных случаях имеет место совмещение двух психологических точек зрения — точки зрения персонажа и точки зрения рассказчика, интерпретирующего ощущение этого персонажа путем подстановки собственных ощущений в данной ситуации.

Этот же процесс часто имеет место и в тех случаях, когда при описании внутреннего состояния персонажа автором используются слова типа «видимо», «как будто» и т. п. Подобные слова вообще (как это уже отмечалось выше) свидетельствуют об остранении авторской позиции, то есть о точке зрения постороннего наблюдателя. Эта остраненная точка зрения может относиться прежде всего к рассказчику, но при этом она может (более или менее спорадически) совпадать с точкой зрения того или иного действующего лица.

В этом плане характерен следующий отрывок из сцены охоты в Отрадном из «Войны и мира» (описывающий соревнование охотников и победу дядюшки на этом соревновании):

> Дядюшка сам второчил русака, ловко и бойко перекинул его через зад лошади, как бы упрекая всех этим перекидыванием, и с таким видом, что он и говорить ни с кем не хочет, сел на своего каураго и поехал прочь. Все, кроме его, грустные и оскорбленные, разъехались и только долго после могли притти в прежнее притворство равнодушия (т. X, стр. 262).

Здесь очевидно авторское остранение, то есть присутствие рассказчика, интерпретирующего ситуацию со своей (откровенно остраненной) точки зрения и в известной степени замещающего переживания персонажей своею интерпретацией. Действительно, реальных поводов для подобного рода ощущений вроде бы нет — рассказчик просто интерпретирует внешнее поведение действующих лиц, пытаясь передать как будто бы не столько действительные их переживания, сколько то, как их поведение могло быть воспринято посторонним наблюдателем.

Любопытно, однако, что абзацем ниже мы узнаем, что точка зрения рассказчика совпадает с точкой зрения Николая Ростова.

> Когда, долго после, дядюшка подъехал к Николаю и заговорил с ним, Николай был польщен тем, что дядюшка после всего, что́ было, еще удостаивает говорить с ним (т. X, стр. 262).

Здесь можно говорить о своего рода воздействии, которое оказывает точка зрения рассказчика на точку зрения персонажа (как бы притягивая ее к себе), а в конечном счете — о специальном случае совмещения точки зрения рассказчика и точки зрения действующего лица.

Таков возможный процесс совмещения различных точек зрения в плане психологии. Совершенно аналогичную ситуацию в плане фразеологии имеем в случае так называемой «замещенной прямой речи» — когда автор говорит за своего героя, вкладывая в его уста то, что он должен бы был сказать в соответствующей ситуации. Смотри приведенный выше[16] пример из пушкинского «Кавказского пленника», когда автор за казака прощается с его родиной. Таким образом, автор здесь говорит от лица своего героя и вместе с тем от своего собственного лица; их точки зрения совмещены, причем совмещение имеет место в данном случае на уровне фразеологии.

Самый прием совмещения точек зрения путем подмены точки зрения персонажа точкой зрения рассказчика (на том или ином уровне) можно было бы обозначить соответственно как случай использования «замещенной» точки зрения. «Замещенная» точка зрения может проявляться, по-видимому, и в плане оценки (когда оценка с точки зрения персонажа подменяется оценкой с позиции повествователя).

Наконец, в плане пространственно-временно́й перспективы сюда подпадает, например, та достаточно распространенная ситуация, когда описание привязано к пространственной позиции некоторого персонажа (то есть используется его пространственная точка зрения), но при этом дается кругозор более широкий, нежели

[16] Стр. 61.

поле зрения этого последнего. Таким образом, рассказчик подменяет пространственную точку зрения данного персонажа тем, что бы он сам (то есть рассказчик) увидел на его (персонажа) месте [17].

[17] В этом плане можно трактовать и приведенный выше (стр. 142) пример с Николаем Ставрогиным (но там, кроме того, имеет место еще несовпадение пространственной и психологической точек зрения).

6 Некоторые специальные проблемы композиции художественного текста

Нашей задачей до сих пор было иллюстрировать различие точек зрения, проявляющееся на разных уровнях и в разнообразных отношениях. При этом мы намеренно отвлекались от некоторых специфических композиционных возможностей, представляющих собой как бы дополнительное усложнение тех композиционных приемов, которые были описаны выше. Мы рассмотрим сейчас две такие проблемы.

Зависимость точки зрения от предмета описания

Мы рассматривали до сих пор наиболее простой и общий случай организации художественного текста — когда выбор авторской позиции зависит исключительно от автора, ведущего повествование.

Можно указать, однако, и на другую возможность — когда тот или иной принцип описания (в частности, выбор точки зрения) зависит не только от того, *кто* описывает, но и от того, *что* описывается, то есть определяется не только *описывающим субъектом* (автором), но и *описываемым объектом* (объектом описания при этом может быть то или иное действующее лицо или та или иная ситуация). Таким образом, типологически различные принципы описания, вообще говоря, характерные для разных произведений или даже для разных авторов, могут сосуществовать и в одном произведении — применительно к разным объектам описания.

Вообще поведение того или иного героя в художественном произведении — в самых разнообразных его аспектах — может в принципе мотивироваться либо его личностными характеристиками (то есть тем, что он собой представляет), либо ситуацией, в которую он попадает (то есть тем, где он находится)[1]. Это различие характерно, вообще говоря, для разных литературных произведений или направлений, хотя в принципе и в одном произведении может иметь место консолидация этих двух тенденций. У таких писателей, например, как Стендаль, Диккенс, Толстой, конкретные ситуации вытекают обычно из личностных свойств и характеров персонажей. Обратную тенденцию можно иллюстрировать на примере фольклора, где поведение героя может быть детерминировано конкретным местом, в которое он попадает[2] (сравни также произведения такого писателя, намеренно подражающего фольклорной традиции, как Мельников-Печерский).

Зависимость используемой точки зрения от объекта описания проще всего показать на примерах, относящихся к плану фразеологии. При рассмотрении этого плана мы отмечали, что та или иная фразеологическая точка зрения проявляется прежде всего в области собственных имен и вообще всевозможных наименований. Иначе говоря, то или иное наименование действующего лица в авторской речи служит показателем той позиции, которую принимает по отношению к данному лицу автор при повествовании[3]. Но при этом любопытно то обстоятельство, что в отношении разных персонажей здесь могут применяться различные принципы описания. Так, может оказаться, что одни лица описываются в произведении с нескольких точек зрения, тогда как в отношении других лиц смена точек зрения может быть нехарактерна или

[1] Ср.: А. М. Пятигорский и Б. А. Успенский, Персонологическая классификация как семиотическая проблема.— «Труды по знаковым системам», III (Уч. зап. ТГУ, вып. 198), стр. 17—18. Там же — психологическое освещение данной проблемы.

[2] См.: С. Ю. Неклюдов, К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине. — «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966. Ср., с другой стороны: Ю. М. Лотман. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах.— «Труды по знаковым системам», II (Уч. зап. ТГУ, вып. 181), Тарту, 1965, где раскрывается характерная для средневекового сознания Древней Руси связь изменения нравственного статута и перемещения в пространстве.

[3] См. выше, стр. 38 и сл.

даже вовсе невозможна. Самый принцип описания, таким образом, зависит здесь целиком от объекта описания.

Подобный вывод, в частности, может быть сделан из рассмотрения текста «Войны и мира». Если отвлечься от явных случаев несобственно-прямой речи — таких случаев, когда из непосредственного контекста видно, кому (то есть какому конкретному лицу из упоминаемых в данном контексте) принадлежит та или иная точка зрения, используемая в авторском тексте,— нетрудно убедиться, что одни лица здесь на всем протяжении повествования именуются одинаково, то есть называются одним и тем же именем (или же ограниченным числом имен-вариантов), тогда как другие именуются в разных ситуациях различным образом.

Так, Наташа Ростова у Толстого едва ли не всегда выступает как «Наташа» (или «Наташа Ростова»). Не так, однако, Николай Ростов: он именуется в авторском тексте «Nicolas», «Николенькой», «Николушкой» (автор, очевидно, использует в данном случае точку зрения его родных), «Ростовым» (точка зрения его сослуживцев по полку или его знакомых в светском обществе), «молодым графом» (точка зрения дворовых), «Николаем», «Николаем Ростовым» и т. п. Иногда автор может описывать его и совершенно уже со стороны — как полностью незнакомого человека, например в сцене охоты в Отрадном: «Собаки горячего, молодого охотника Ростова...» — пишет Толстой (т. X, стр. 244), словно мы впервые с ним встречаемся,— и такое отчуждение наступает после того, как совсем недавно нам о нем сообщалось как о «Николушке» и т. п.!

Можно сказать, что если Наташу Толстой описывает с какой-то постоянной позиции (автор как бы отказывается в данном случае становиться на точку зрения других, но предпочитает смотреть с собственной точки зрения — изображая ее такой, какой он сам ее видит), то Николая он описывает со многих разных позиций, показывая его как бы то в одном, то в другом освещении.

Подобная дисперсия точек зрения (или же, напротив, отсутствие этой дисперсии) является, несомненно, важным композиционным моментом.

То же самое может быть констатировано, если обратиться к другим возможностям проявления фразеологической точки зрения. Выше мы отмечали, например, что

речь французов (или французская речь русских дворян) в «Войне и мире» может даваться то по-французски, то по-русски — и ставили это в связь с соответствующим изменением авторской позиции по отношению к описываемому персонажу (лицу, которому принадлежит прямая речь [4]). Но интересно в этой связи, что речь некоторых персонажей — например, капитана Рамбаля — дается только по-французски: позиция автора по отношению к данному персонажу остается все время одной и той же (можно сказать, что Рамбаль интересует автора исключительно в плане «внешнего» наблюдения).

Только по-французски передается и речь полковника Мишо (характерен его разговор с Александром (т. XII, стр. 10—13), который весь дан по-французски, что подчеркивает внешнюю авторскую позицию).

Точно так же и несобственно-прямая речь может использоваться автором в большей или меньшей степени в зависимости от объекта описания.

Итак, речевая характеристика может зависеть не только от того, от ч ь е г о л и ц а говорит автор, но и от того, про к о г о или в к а к о й с и т у а ц и и он говорит.

Подобная зависимость языковых приемов описания от предмета речи характерна вообще для языка и отнюдь не ограничивается рамками художественного текста. Действительно, в самых обычных условиях повседневной речи нетрудно наблюдать связь между различными лингвистическими признаками (лексическими, фонетическими и т. п.) и тем, о чем идет речь. Так, например, когда мы говорим о маленьком ребенке или о чем-то, к нему относящемуся, нередко появляется особая интонация, вообще особая фонетика (то, что принято называть «сюсюканьем») и даже особая грамматика (в частности, употребление уменьшительных суффиксов, факультативное вообще в русском языке, здесь может характеризоваться обязательностью). Укажем также, что в русском литературном произношении до сих пор произносят не взрывной, а фрикативный [γ] в словах «Бог», «Господи» — звук, вообще говоря, чуждый русскому языку в его литературной форме (это реликт старого литургического произношения, которое утрачено во всех других словах, но осталось в этих, как наиболее специфических для богослужебной лексики).

Мы видим, таким образом, что сам предмет речи и даже называемое слово могут определять особенности языка (используемую фонетическую, грамматическую или лексическую систему).

Аналогичная зависимость может наблюдаться и в плане оценки. Здесь можно сослаться прежде всего на «постоянные эпитеты» в фольклоре; с одной стороны,

[4] См. выше, стр. 63 и сл.

как отмечалось, они часто служат для выражения точки зрения автора, с другой же стороны, их употребление обусловлено не столько самим автором, сколько объектом описания: они с обязательностью появляются каждый раз при упоминании соответствующего объекта. Постоянный эпитет здесь входит в общую «этикетную ситуацию», которая связывается в эпическом повествовании с тем или иным объектом повествования. «Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он следует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси. Воинские эпизоды он подчиняет воинским представлениям, житийные — житийным, эпизоды мирной жизни князя — этикету его двора и т. д.» [5]. Сама описываемая ситуация вытекает, следовательно, из предмета описания; в то же время ею определяется и позиция автора.

Интересно проследить ту же особенность у такого писателя, как П. И. Мельников-Печерский. Сравни образ Алеши Лохматого в его эпопее «В лесах» и «На горах», поведение которого и авторское отношение к которому определяется не непосредственно его личностными качествами, но прежде всего тем м е с т о м, в котором он оказывается (на протяжении повествования отношение автора к Алеше резко меняется; при этом изменяется-то в общем не сам Алеша, а его место в жизни: из села в город, из работников в купцы и т. п.).

Точно так же в «Войне и мире» Толстого авторское отношение к Соне меняется в зависимости от ситуации, в которой она находится. Между тем отношение Толстого к Элен остается одним и тем же на протяжении всего романа и не меняется даже в случае ее смерти — характерно, что о смерти Элен говорится вскользь и так, как будто речь идет об очередной ее выходке.

Таким образом, отношение к герою составляет здесь функцию от «места» (в широком смысле), в котором тот

[5] Д. С. Л и х а ч е в, Поэтика древнерусской литературы, стр. 95. Об «этикетной ситуации» см. также: Д. С. Л и х а ч е в, Литературный этикет русского средневековья.— «Poetics. Poetyka, Поэтика», Warszawa, 1961. О постоянных эпитетах см.: А. Н. В е с е л о в с к и й, Из истории эпитета. — В его кн.: «Историческая поэтика», Л., 1940.

находится, находясь в зависимости не непосредственно от субъекта описания, а от того, что описывается.

Наконец, и пространственно-временная позиция автора по отношению к персонажу в произведении может зависеть не только от особенностей данного автора, но и от свойств данного персонажа: одни персонажи могут описываться с какой-то определенной позиции, другие же — с нескольких различных позиций. То же, по-видимому, можно проследить и для плана психологии.

В качестве аналогии к вышесказанному можно сослаться на систему изображения в старой иконописи, где семантически более важные фигуры изображаются преимущественно как неподвижные, образуя как бы центр, относительно которого строится изображение, тогда как фигуры менее важные передаются в движении, будучи фиксированы в их отношении к этому центру. Иначе говоря, более важная фигура описывается с какой-то постоянной точки зрения, тогда как другие — с разных и достаточно случайных точек зрения [6].

Итак, различные принципы описания, которые, вообще говоря, могут считаться характерными для определенных авторов, могут быть представлены в одном и том же произведении, будучи обусловлены спецификой изображаемого материала. Произведение подобного рода строится таким образом, как если бы разные объекты данного произведения описывались разными авторами (следующими различным принципам организации повествования). Такие случаи могут трактоваться, соответственно, как результат дальнейшего усложнения тех элементарных композиционных возможностей, которые были рассмотрены выше. Подобные приемы композиции имеют, тем самым, как бы вторичный характер.

«Точка зрения» в аспекте прагматики

Несовпадение позиции автора и читателя

Выше, говоря о различных точках зрения в произведении искусства и о динамике точки зрения при описании, мы имели в виду точку зрения автора, то есть того, кто производит описание (повествование, изобра-

[6] См.: B. A. Uspenskij, Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe (в печати).

жение); иначе говоря, ставился вопрос о том, с чьей точки зрения описывает автор. Обычно эта точка зрения является одновременно и точкой зрения воспринимающего описание адресата (читателя, зрителя), который как бы присоединяет себя к автору и вместе с ним принимает то ту, то другую точку зрения. Таким образом, в большинстве случаев позиция автора и позиция воспринимающего совпадает, и нет нужды различать эти позиции.

Однако возможны и такие случаи, когда имеет место несовпадение позиции автора и позиции читателя (зрителя), причем это несовпадение сознательно предусмотрено автором.

Следует оговориться, что мы отвлекаемся здесь от возможности авторской неудачи, когда позиция автора и позиция читателя не совпадают вопреки воле автора — просто потому, например, что автору не удалось достичь поставленной цели, или же потому, что читатель исходит из позиций, на которые не рассчитывал автор. (Естественно, что случаи несовпадения авторской и читательской позиции возрастают по мере удаления читателя от автора во времени или в пространстве.)

Итак, мы говорим здесь о совпадении и несовпадении авторской и читательской позиций только в том случае, когда это совпадение или несовпадение входит в авторский замысел.

Такое несовпадение, в частности, может иметь место при разного рода комических эффектах. Укажем прежде всего, что оно лежит в основе эффекта иронии.

Приведем примеры авторской иронии, основанной на нарочитом противопоставлении точек зрения автора и читателя. Вот что пишет, например, протопоп Аввакум, укоряя иконописцев-никониан, которые стали по-новому, на «фряжский» манер, писать святых на иконах: «Спаси Бог су вам — выправили вы у них морщины их у бедных. Сами они в животе своем не догадались так сделать, как вы их учинили»[7]. Таким образом, автор (Аввакум) намеренно принимает здесь такую точку зрения, которая, по его замыслу, должна быть противо-

[7] Из беседы «о внешней мудрости». См.: «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения», М., 1959, стр. 138.

положна точке зрения читателя; автор как бы юродствует, становясь на такую позицию, которая для него самого, конечно, неприемлема. При определенном подходе можно было бы сказать, что позиция автора тут раздваивается, но точно так же правомерно считать, что в данном случае расходятся позиции автора и читателя, причем автор сознательно разыгрывает такую роль, которая, вообще говоря, ему отнюдь не свойственна.

Еще пример — на этот раз из Толстого (то место «Войны и мира», где описывается мнение света по поводу развода Элен с Пьером и предстоящего ее нового замужества). Передавая общественное мнение, Толстой пишет:

> Были действительно некоторые закоснелые люди, не умевшие подняться на высоту вопроса и видевшие в этом замысле поругание таинства брака; но таких было мало, и они молчали... (т. XI, стр. 286).

Толстой явно говорит здесь не от своего лица. Принятая им в данном случае точка зрения совершенно очевидно расходится с его общей позицией (которая в данном случае отсутствует, но о которой мы достаточно легко можем догадываться) и с той позицией, на которой, по замыслу автора, должен находиться читатель.

Примеры подобного рода, конечно, легко было бы продолжить. Можно думать, что подобное несовпадение авторской и читательской позиций составляет вообще существо приема иронии; при этом характерно, что автор говорит или действует от некоего лица, но само это лицо выступает не как *субъект*, а как *объект* оценки (на этом основании выше мы могли говорить — в несколько ином аспекте рассмотрения — о характерном для иронии несовпадении оценочной и какой-либо другой точки зрения [8]). Ирония, тем самым, предстает как специальный случай *притворства* автора [9],

[8] См. стр. 137—138.

[9] В прямом соответствии, между прочим, с греческой этимологией этого слова: eirōneía — букв. «притворство».

которое противостоит естественной (по определению) позиции читателя.

Приведенные примеры иллюстрируют случай, когда автор на время меняет свою позицию; до этого оценочные позиции автора и читателя совпадали, и таким образом читатель по инерции остается на старой позиции, тогда как автор неожиданно от нее отступает. В других случаях может иметь место и постоянное (сохраняющееся на всем протяжении повествования) несовпадение между позициями автора и читателя (это возможно, например, при «сказе» — сравни рассказы Зощенко, где лицо, с точки зрения которого ведется повествование, одновременно выступает и как предмет оценки с точки зрения читателя [10]).

Если приведенные выше примеры демонстрируют случай динамики авторской позиции по отношению к позиции читателя, то нетрудно привести и такие случаи, когда имеет место, напротив, динамика позиции читателя относительно позиции автора. В то время как ситуация первого рода возможна, в частности, в случае *иронии*, то ситуация второго рода характерна, например, для *гротеска*.

Достаточно вспомнить, например, вранье Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя. Хлестаков врет, увлекаясь, и доходит до масштабов почти космических. Только что мы (то есть читатель) могли воспринимать происходящее как относительно реальное, то есть приспособиться к той условной действительности, которая изображается на сцене, как вдруг нам преподносится нечто, явно выходящее за пределы всякой реальности. Таким образом, меняется сама норма нашего восприятия, допущение того, что может, а чего не может быть [11]; иначе говоря, меняется точка зрения читателя, система его оценок, и

[10] Ср. также трактовку лесковского «Левши» (хотя и в иных терминах) в работе: В. В. *Виноградов*, О языке художественной литературы, М., 1959, стр. 123—130.

[11] Ср. в этой связи замечание В. В. Гиппиуса о том, что в приеме шаржа искажение претерпевает не сама «действительность», а некоторая «норма» (В. В. *Гиппиус*, Люди и куклы в сатире Салтыкова.— В его кн.: «От Пушкина до Блока», М.-Л., 1966, стр. 296); в то же время искажение нормы естественно связывать именно с изменением точки зрения.

эта динамика читательской точки зрения входит в расчеты автора произведения [12].

Соответствующая динамика позиции читателя (эмпирическое приспособление к неизвестной ему норме) достаточно обычна в самых различных жанрах художественной фантастики.

Аналогичный сдвиг точки зрения воспринимающего (читателя) очень часто имеет место в анекдоте — когда все происходящее воспринимается сначала с одной точки зрения, а потом неожиданно оказывается, что воспринимать надо было с совершенно другой (то есть что рассказчик стоит на другой позиции). Та или иная композиция, сводящаяся к определенной динамике позиции воспринимающего (относительно авторской позиции), по-видимому, вообще характерна для комического.

Семантика, синтактика и прагматика композиционного построения

Если применить к произведению искусства известное семиотическое разделение на семантику, синтактику и прагматику, то можно говорить соответственно о семантическом, синтактическом и прагматическом уровнях произведения: семантический уровень исследует отношение описания к описываемой действительности (отношение изображения к изображаемому), синтактический уровень исследует внутренние структурные закономерности построения описания, наконец, прагматический уровень исследует отношение описания к человеку, для которого оно предназначается. Соответственно можно говорить и о семантическом, синтактическом и прагматическом аспектах композиции художественного произведения (то есть проблемы точки зрения).

[12] При определенном подходе можно было бы считать, что в подобной ситуации изменение претерпевает как читательская, так и авторская точка зрения; но существенно при такой интерпретации, что точка зрения читателя отстает от авторской — и, таким образом, мы все равно вправе констатировать динамику точки зрения читателя относительно позиции автора.

В этом смысле семантика композиционного построения рассматривает отношение точки зрения к описываемой действительности и, в частности, то искажение, которое претерпевает действительность при передаче через соответствующую точку зрения. Нередко одна и та же действительность (одно и то же событие) описывается с разных точек зрения, каждая из которых ее неадекватно воспроизводит (по-своему ее искажает); при этом различные точки зрения могут взаимно дополнять одна другую, в своей совокупности позволяя читателю получить адекватное представление об описываемом факте. Проблемы подобной организации различных точек зрения в произведении относятся именно к семантическому аспекту композиции.

Между тем синтактика композиционного построения рассматривает отношения различных точек зрения, участвующих в произведении, безотносительно к воспроизводимой действительности. Здесь может ставиться, в частности, вопрос о функциональном значении использования той или иной точки зрения в произведении (то есть внутреннем синтактическом значении, которое устанавливается без выхода за пределы данного произведения). Именно синтактический аспект композиции преимущественно рассматривался в предшествующих главах данной работы.

Наконец, прагматика композиционного построения рассматривает проблемы композиции произведения в связи с его читателем, то есть тем, кому адресован данный текст. Композиционное построение может специально предусматривать определенное поведение читателя — таким образом, что последнее входит в расчеты автора произведения, как бы специально им программируется [13].

[13] Следует еще раз подчеркнуть, что мы говорим здесь о прагматике художественного произведения исключительно в плане его композиции.

Если же говорить вообще о прагматике художественного произведения, то здесь возникает более общая проблема классификации произведений в зависимости от прагматического отношения к ним читателя (причем здесь могут различаться отношения, предусмотренные автором и не предусмотренные им). Так, например, одни произведения читаются для того, чтобы узнать, «что будет дальше» (иногда это стремление проявляется настолько сильно, что даже заглядывают в конец), другие — чтобы по-новому взглянуть на ка-

В частности, автор, как мы это видели, может специально рассчитывать на определенную динамику позиции читателя [14]. Различные композиционные отношения между авторской и читательской точками зрения проявляются прежде всего в плане их относительного кругозора, относительной осведомленности о происходящих событиях. В одних случаях автор обладает абсолютным знанием о происходящих событиях, тогда как от читателя те или иные обстоятельства до поры до времени могут быть скрыты, кругозор же героев еще более ограничен. В других случаях автор налагает какие-то сознательные ограничения на свои знания, причем он может не знать того, что известно какому-либо персонажу произведения [15]. Наконец, может быть случай, когда кругозор автора (рассказчика) сознательно ограничен по сравнению с кругозором читателя, и т. п.

В аспекте процесса коммуникации мы можем трактовать произведение как с о о б щ е н и е, автора как о т п р а в и т е л я сообщения и читателя как а д р е с а т а сообщения. Соответственно, в этом плане мы можем различать точку зрения автора (отправителя), точку зрения читателя (адресата) и, наконец, точку зрения того лица, о котором идет речь в произведении (то есть того или иного персонажа произведения).

Далее, какие-то из данных трех типов точек зрения могут «склеиваться» друг с другом, то есть не различаться при повествовании. Так, может не различаться позиция автора и позиция читателя или позиция автора и позиция персонажа.

кие-то проблемы, и т. п. (Соответствующей прагматической задачей произведения обусловливается, между прочим, и то, что одни произведения легко перечитывать, тогда как другие перечитываются с трудом или с меньшим удовольствием.) Понятно, что в рамках настоящей работы мы не имеем возможности останавливаться на этой достаточно сложной и специальной проблеме.

[14] О прагматических проблемах композиции в живописи (в частности, учет позиции и движения зрителя при построении изображения) см. нашу вступительную статью к книге Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения», стр. 31.

[15] Ср. выше, стр. 132. О проблеме авторского знания в более общем плане будет сказано ниже (стр. 214 и сл.).

Заметим при этом, что если позиция читателя имеет принципиально внешний характер по отношению к повествованию (в самом деле, читатель по необходимости смотрит на произведение извне), а позиция персонажа — характер принципиально внутренний, то позиция автора может меняться в этом отношении. Так, если автор принимает точку зрения читателя, мы имеем случай описания событий извне (с какой-то посторонней позиции), а в том случае, когда автор принимает точку зрения персонажа,— описание изнутри.

Подробнее проблема «внешней» и «внутренней» точки зрения будет рассмотрена в следующей — заключительной — главе нашей книги.

Структурная общность разных видов искусства. Общие принципы организации произведения в живописи и литературе

Внешняя и внутренняя точки зрения

Проявление внешней и внутренней точек зрения на разных уровнях анализа

Мы выделили несколько общих планов, где вообще может проявляться различие точек зрения; при этом каждый раз мы стремились прежде всего рассмотреть специфические (для соответствующего уровня анализа) возможности проявления точек зрения.

Нетрудно видеть, между тем, что по крайней мере одно противопоставление точек зрения имеет общий, как бы «сквозной» характер, то есть выявляется в каждом из рассмотренных выше планов. Противопоставление это мы условно обозначили как противопоставление «внешней» и «внутренней» точек зрения.

Иначе говоря, в одном случае автор при повествовании занимает позицию заведомо *внешнюю* по отношению к изображаемым событиям — описывая их как бы *со стороны*. В другом случае, напротив, он может помещать себя в некоторую *внутреннюю* по отношению к повествованию позицию: в частности, он может принимать точку зрения того или иного участника повествуемых событий или же он может занимать позицию человека, находящегося на поле действия, но не принимающего в нем участия.

В свою очередь при общей внутренней позиции автора по отношению к действию, которое он описывает, может различаться опять-таки внутренняя или внешняя

позиция по отношению к тому или иному персонажу. Действительно, в том случае, когда писатель принимает при описании точку зрения того или иного действующего лица, можно говорить о том, что данный персонаж описывается с некоторой внутренней по отношению к нему точки зрения. Между тем, если писатель ведет репортаж с поля действия, не ставя себя в позицию непосредственного участника событий, авторская точка зрения по необходимости является внешней по отношению к описываемым персонажам (автор использует при описании точку зрения стороннего наблюдателя), но внутренней по отношению к самому описываемому действию.

Для иллюстрации описания последнего типа можно сослаться на одно место из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Описывается разговор Ивана и Мастера в сумасшедшем доме; при этом разговор происходит в палате Ивана, где, кроме них двоих, никого нет. Автор сообщает: «...гость начал говорить Ивану на ухо так тихо, что то, что он рассказал, стало известно одному поэту только, за исключением первой фразы...» Далее приводится эта фраза, и описание приобретает подчеркнуто остраненный характер: описывается мимика героя, внешнее впечатление от его поведения, но слова его до нас не доносятся — автор (а вместе с ним и читатель) как бы не может их слышать. Затем нам сообщается: «...когда перестали доноситься всякие звуки извне, гость отодвинулся от Ивана и заговорил погромче» [1] — и таким образом мы получаем возможность услышать конец рассказа Мастера.

Совершенно очевидно, что автор использует в данном случае точку зрения незримого наблюдателя, присутствующего в описываемой сцене, но не принимающего в ней участия. В других случаях эта точка зрения не проявляется столь явным образом.

Надо сказать, что значение внешней точки зрения как композиционного приема следует из того обстоятельства, что она лежит в основе известного явления, получившего в свое время название «остранения». Действительно, сущность явления остранения в значительной мере сводится к использованию принципиально новой —

[1] М. Булгаков, Мастер и Маргарита. — «Москва», 1966, № 11, стр. 92.

чужой — точки зрения на знакомую вещь или знакомое явление, когда художник «не называет вещь ее именем, но описывает ее как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший»[2]. Иначе говоря, в аспекте рассматриваемой нами проблематики прием остранения может быть понят как переход на точку зрения постороннего наблюдателя, то есть использование позиции принципиально внешней по отношению к описываемому явлению.

Различия внешней и внутренней точек зрения при повествовании, как мы уже имели возможность видеть, в принципе могут проявляться в каждом из рассмотренных выше планов (причем могут реализоваться различные возможности сложного композиционного построения, сочетающего — на разных уровнях — внутреннее и внешнее описание одного и того же объекта).

Так, в плане оценки тот, с чьей точки зрения оцениваются описываемые события, может выступать, например, в качестве непосредственного участника действия (главного героя или второстепенного персонажа[3]) или же даваться в качестве потенциального действующего лица, которое хотя и не принимает участия в повествуемых событиях, но, вообще говоря, вполне вписывается в круг действующих лиц. И в том и в другом случае мир дается при повествовании как бы представленным (в плане оценки) изнутри, а не извне.

В других же случаях оценка в произведении производится с некоторых заведомо внешних по отношению к самому повествованию позиций — с позиций именно автора в собственном смысле этого слова (а не рассказчика), то есть лица, в принципе противопоставленного своим героям, находящегося над ними, а не среди них.

[2] См.: В. Шкловский, Искусство как прием.— «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», Пг., 1919, стр. 106.

Заметим, что в явлении остранения помимо использования чужой точки зрения есть и другая сторона (определенным образом связанная с вышеупомянутой): прием затруднения формы, специальное увеличение трудности восприятия — с тем чтобы возбудить активность воспринимающего, заставить его в процессе восприятия вещи пережить самую вещь.

[3] См. выше, стр. 20—21.

Подобное идеологическое отчуждение характерно, в частности, для сатиры[4].

В плане фразеологии всевозможные случаи использования в авторской речи чужого слова (формы несобственно-прямой речи, внутреннего монолога и т. п.) могут свидетельствовать о внутренней точке зрения по отношению к описываемому персонажу. В то же время такое явление, как «сказ» (в его чистой форме), свидетельствует об использовании при повествовании точки зрения, внутренней по отношению к описываемому действию, но внешней по отношению к действующим лицам.

С другой стороны, мы видели, что фразеологическое противопоставление внешней и внутренней точек зрения релевантно не только для авторской речи, но и при передаче прямой речи действующих лиц. Как мы старались показать в соответствующем разделе[5], натуралистическое воспроизведение иностранной или неправильной речи в общем свидетельствует о некотором отчуждении автора, то есть об использовании им какой-то внешней позиции. При этом в одних случаях здесь выступает внешняя позиция описывающего по отношению к описываемому персонажу (примером может служить картавость Денисова), в других же случаях — внешняя позиция по отношению вообще к описываемому действию (соответственно может трактоваться французский язык в «Войне и мире»).

То же противопоставление выступает со всей очевидностью и в плане пространственно-временной характеристики. В плане собственно

[4] Ср. противопоставление средневекового карнавального юмора и сатиры нового времени в кн.: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965, стр. 15. Бахтин характеризует народный юмор средневековья как смех, направленный на самого себя (когда смеющийся не исключает себя из того мира, над которым смеется), и видит в этом одно из принципиальных отличий народно-праздничного смеха от «чисто сатирического смеха нового времени», где смеющийся «ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему», зная только отрицающий смех.

Вообще о характерности внутренней точки зрения для средневекового мировосприятия, а внешней позиции для нового времени — см. ниже.

[5] См. стр. 70—72.

пространственной характеристики совпадение позиции описывающего с позицией того или иного персонажа указывает на использование внутренней (по отношению к данному персонажу) точки зрения, тогда как отсутствие такого совпадения (в частности, в рассмотренных выше случаях «последовательного обзора», «немой сцены», точки зрения «птичьего полета» и т. п.) говорит об использовании позиции внешней. Точно так же в плане временно́й характеристики использование внутренней точки зрения имеем, например, в том случае, когда временна́я позиция повествователя синхронна описываемому им времени (он ведет свое повествование как бы из «настоящего» участников действия),— тогда как внешняя точка зрения представлена при ретроспективной позиции автора (когда автор сообщает то, чего не могут еще знать персонажи,— как бы производя повествование не с точки зрения их «настоящего», а с точки зрения их «будущего»).

Что же касается плана психологии, то из рассмотрения в соответствующем разделе должно быть очевидно, что противопоставление внешней и внутренней позиций является основным в этой сфере (смотри сказанное выше об описании «извне» и описании «изнутри» в психологическом аспекте). Понятно при этом, что речь может идти здесь только о внешней или внутренней позиции автора по отношению к некоторому персонажу, а не по отношению к описываемому действию.

Совмещение внешней и внутренней точек зрения (на определенном уровне анализа)

Выше (в главе пятой) мы отмечали общую возможность совмещения различных точек зрения при повествовании, совмещения, которое может проявляться как на разных уровнях произведения, так и на одном и том же уровне. Точно так же мы можем отметить теперь возможность совмещения (на том или ином уровне) описания, использующего внешнюю точку зрения, и описания, использующего точку зрения внутреннюю. Мы проследим эту возможность по разным планам.

План оценки. Анализируя структуру произведений Достоевского (преимущественно в плане идеологической оценки), М. М. Бахтин пишет: «Сознание героя дано как другое, *чужое* сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания»[6]. Иначе говоря, можно считать, что здесь имеет место совмещение внутренней (по отношению к данному персонажу) и внешней точек зрения — причем данные точки зрения различаются исключительно в плане оценки.

План психологии. Совершенно аналогичное совмещение внутренней и внешней точек зрения — но проявляющихся на этот раз в плане психологии — можно усмотреть в разбиравшемся выше случае с Митей Карамазовым (внутреннее состояние которого подробно описывается, но при этом умалчивается о том, что его больше всего заботит и к чему он должен соответственно постоянно возвращаться в своих мыслях)[7]. В самом деле, мы можем считать, что при описании Мити совмещены две различные точки зрения, которые мы исследовали при рассмотрении плана психологии,— точка зрения изнутри (предполагающая описание внутреннего состояния персонажа) и точка зрения извне, то есть отчужденная точка зрения, использующая позицию стороннего наблюдателя (предполагающая, наоборот, отсутствие описания внутреннего состояния персонажа). Указанное совмещение имеет место вообще на протяжении всего повествования, когда речь идет о Мите, но с наглядностью оно проявляется лишь тогда, когда эти точки зрения вступают в известный конфликт, начиная противоречить одна другой[8].

План пространственно-временно́й перспективы. Совмещение точек зрения (персонажа и рассказчика), различающихся во времени, уже рассматривалось нами при разборе композиционных проблем, связанных со временем. Мы имеем в виду тот случай, когда совмещаются, во-первых, временна́я позиция некоторого описываемого персонажа (его «настоящее»)

[6] М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 7.

[7] См. стр. 126—127.

[8] Что мы и старались продемонстрировать выше (стр. 127).

и, во-вторых, временна́я позиция рассказчика, знающего дальнейший ход событий (и соответственно смотрящего — по отношению к данному персонажу — из его будущего) [9] — причем описание ведется с одновременным использованием обеих позиций. Этот случай правомерно рассматривать опять-таки как случай совмещения внешней (по отношению к описываемым событиям) и внутренней позиций повествователя, но проявляющихся на этот раз в плане пространственно-временно́й характеристики.

План фразеологии. Совмещение внешней и внутренней позиций автора по отношению к некоторому персонажу рассматривалось выше на примере тех случаев, когда описание дается параллельно в двух планах — в плане авторской речи и в плане индивидуальной фразеологии какого-то действующего лица. Смотри приводившиеся выше [10] примеры подобного совмещения из «Войны и мира» со ссылкой на восприятие Наполеона: «Увидев... расстилавшиеся степи (les Steppes)...» (т. XI, стр. 8) и т. п.

В то же время совмещение внешней и внутренней позиций автора по отношению ко всему действию в целом (а не некоторому конкретному персонажу) представлено в случае описания охоты в Отрадном, которое, как уже говорилось, ведется сразу в двух планах — со специальной охотничьей фразеологией и с фразеологией нейтральной [11].

Внешняя и внутренняя точки зрения в изобразительном искусстве

Мы отмечали различные возможности проявления внешней и внутренней точек зрения в словесном тексте. Необходимо указать, что подобное противопоставление имеет не меньшее значение при построении изображения в живописи.

Если со времен Ренессанса в европейском изобразительном искусстве обычна внешняя позиция художника

[9] См. стр. 91—92.
[10] См. стр. 74.
[11] См. примеры выше, стр. 75—76.

по отношению к изображению, то в старой живописи древний и средневековый художник помещает себя как бы внутри описываемой картины, изображая мир вокруг себя, а не с какой-то отчужденной позиции — его позиция, таким образом, не внешняя, а внутренняя по отношению к изображению.

В этой связи особенно характерны некоторые древнейшие изображения, со всей определенностью указывающие на внутреннее положение художника в изображаемом пространстве. Примером может служить пейзаж на одном из рельефов во дворце Синаххериба в Ниневии (Ассирия, VIII век до н. э.), где горы и деревья, изображенные по обеим сторонам реки, как бы распластаны на плоскости — по одному берегу реки верхушки гор и деревьев направлены вверх, тогда как по другую сторону они обращены вниз [12]. Не менее характерно традиционное изображение крепости (встречающееся в разных культурных ареалах, и в частности в том же ассирийском искусстве), башни которой распластаны на плоскости и устремлены от центра к периферии изображения: вниз, вверх и в стороны (рис. 5). Очевидно, что подобные изображения могут возникнуть только при том условии, если художник мысленно помещает себя в центр изображаемого пространства.

В более позднем — и, в частности, средневековом — искусстве показателен также внутренний источник света в картине, переходящий в затемнение на первом (периферийном) плане [13]. Это внутреннее освещение соответствует внутренней позиции наблюдателя (художника) в изображении.

Но прежде всего использование внутренней или внешней точки зрения проявляется в той перспективной системе, которую применяет живописец. Действительно, классическая прямая (линейная) перспектива представляет изображение таким, как оно воспринимается извне (со стороны), с какой-то фиксированной точки зрения — внешней по отношению к изображаемой действительности [14]. Соответственно картина ри-

[12] См.: Н. Д. Флиттнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л. — М., стр. 260.

[13] См.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения, стр. 60.

[14] Самый принцип линейной перспективы вообще предполагает какую-то воображаемую прозрачную сте-

суется здесь так, как может рисоваться, скажем, вид из окна — с непременным пространственным барьером между изображающим художником и изображаемым миром; по мысли теоретиков эпохи Возрождения, картина есть «окно в природу» (сравни «fenestra aperta» Альберти, «pariete di vetro» Леонардо да Винчи). (Можно сказать, что в системе прямой перспективы точка зрения художника соотносится с точкой зрения зрителя картины.)

Между тем так называемая обратная перспектива, характерная как для древнего, так и для средневекового искусства, предполагает, напротив, не внешнюю, а внутреннюю позицию художника [15]. Как известно, типичным признаком обратной перспективы является сокращение размеров изображаемых предметов не по мере удаления от зрителя (как это имеет место при перспективе прямой), а по мере приближения к нему: фигуры в глубине картины изображаются бóльшими, чем на ее переднем плане. Это явление может быть понято в том смысле, что сокращение размеров изображения в этой системе дается не с нашей точки зрения (точки зрения зрителя, занимающего постороннюю по отношению к картине позицию), но с точки зрения нашего визави — некоего абстрактного внутреннего наблюдателя, который мыслится помещенным в глубину картины [16].

Весьма показательно, что в старой живописи иногда дается символическое изображение чьих-то глаз (рис. 6), как будто бы совершенно не связанное с общим построением картины. Это явление встречается в египетском искусстве, в искусстве античном, а иногда и в средневековой живописи и может долго сохранять-

ну, на которую проецируется зрительный луч (ср. в этой связи известные опыты Дюрера по устройству механизма для перспективного рисования). Эта мысленная стена и знаменует тот необходимый барьер, который существует между художником и изображаемой действительностью при перспективном изображении.

[15] См. об этом: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения; B. A. Uspenskij, Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe (в печати).

[16] См.: O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. — «Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet», Leipzig, 1907. Ср. также: A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale.— «Cahiers archéologiques», 1945, fasc. 1.

ся в иконописной традиции[17]. Представляется вероятным, что глаза эти символизируют точку зрения некоего абстрактного зрителя внутри картины (которого в определенных случаях возможно отождествить с божественным наблюдателем), с позиции которого и представлено соответствующее изображение[18].

В определенных случаях внутренняя и внешняя зрительные позиции могут вступать в известный конфликт друг с другом. В этом отношении показательна средневековая полемика о месте, которое должны занимать апостолы Петр и Павел по отношению к Христу в римских мозаиках[19]: должен ли Петр изображаться справа от Христа (то есть в правой позиции относительно зрителя, смотрящего на картину) или же по правую руку Христа (то есть в правой позиции относительно самого Христа). Очевидно, что конфликт вызван здесь наличием двух противоположных художественных систем (внешней и внутренней по отношению к картине), в каждой из которых может быть интерпретировано данное изображение.

Рамки художественного текста

Проблема рамок в различных семиотических сферах

Актуальность проблемы «рамок», то есть границ художественного произведения, представляется доста-

[17] Указанное явление в свое время было специально отмечено П. А. Флоренским, который посвятил ему одну из своих неопубликованных работ; явление это отмечает, между прочим, и Г. К. Честертон в своем труде о Фоме Аквинском (G. K. Chesterton, St. Thomas Aquinas, New York, 1933).

[18] Укажем, что у русских иконописцев еще в XIX веке был обычай писать на иконе так называемый «великий глаз» и на нем надписывать: «Богъ». См.: И. Ф. Нильский, Взгляд раскольников на некоторые наши обычаи и на порядки жизни церковной, государственной, общественной и домашней, Спб., 1863, стр. 9. Оттиск из «Христианского чтения», ч. II, 1863.

[19] См.: M. Schapiro, On Some Problems of the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image Signs (доклад на конференции по семиотике в Польше в 1966 году), preprint, p. 12.

точно очевидной. В самом деле, в художественном произведении — будь то произведение литературы, живописи и т. п. — перед нами предстает некий особый мир — со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения,— мир, по отношению к которому мы занимаем (во всяком случае, в начале восприятия) позицию по необходимости внешнюю, то есть позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, то есть осваиваемся с его нормами, вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать, «изнутри», а не «извне»; иначе говоря, читатель становится — в том или ином аспекте — на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения. Затем, однако, нам предстоит покинуть этот мир — вернуться к своей собственной точке зрения, от которой мы в большой степени абстрагировались в процессе восприятия художественного произведения.

При этом чрезвычайную важность приобретает процесс *перехода* от мира реального к миру изображаемому, то есть проблема специальной организации «рамок» художественного изображения. Эта проблема предстает как проблема чисто композиционная; уже из сказанного может быть ясно, что она непосредственным образом связана с определенным чередованием описания «извне» и описания «изнутри»,—иначе говоря, с переходом от «внешней» к «внутренней» точке зрения, и наоборот.

Прежде чем перейти к собственно композиционной стороне проблемы «рамок», то есть к описанию формальных способов их выражения в художественном тексте в терминах «точек зрения», необходимо подчеркнуть общую *семиотическую* актуальность данной проблемы.

Укажем прежде всего, что проблемы *начала* и *конца* имеют большое значение вообще для формирования системы культуры, то есть общей системы семиотического представления мировосприятия (или более точно: системы семиотического соотнесения общественного и личного опыта). При этом бывают культуры с особой отмеченностью конца (эсхатологические), циклические системы и т. п.[20].

[20] См.: Ю. М. *Лотман*, О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных

Не менее актуальной выступает данная проблема в отдельных текстах культуры.

Укажем, в частности, на значение данной проблемы в храмовом действе, что выражается обычно в особых обрядах (сравни обязательное правило перекреститься при входе в храм в русской православной церкви). Это очень заметно, например, у старообрядцев (с их особенным вниманием к обрядовой стороне храмового действа), которые кладут при входе специальный «начал», то есть сложную последовательность поклонов. Характерен в связи со сказанным упрек старообрядцев, обращенный к последователям никоновских реформ, у которых границы действа хотя и отмечены, но в значительно меньшей степени; старообрядцы говорят о никонианах, что «у них в церкви нет ни начала, ни конца»[21]. Можно сказать, что необходимость как-то отмечать границы между специальным знаковым миром и миром повседневным ощущается психологически.

Проблема «рамок» существует, конечно, и в театральном действии, где «рамки» выражаются, в частности, в виде рампы, занавеса и т. п. При этом в каких-то специальных ситуациях (часто обусловленных именно стремлением преодолеть рамки художественного пространства) актеры могут выходить в зрительный зал, даже обращаться к залу и вообще как-то вступать в контакт со зрителями — но тем не менее не нарушают границ между условным (представляемым) миром и миром повседневным. Можно сказать, что условное художественное пространство при этом меняется в своих границах, но сами границы эти никоим образом не нарушаются. Сравни также всевозможные уличные мистерии, карнавалы и т. п., где экспансия театра со своими условностями в жизнь особенно очевидна.

Вообще подобные случаи экспансии искусства в жизнь могут лишь изменить границы художественного пространства, но не могут их нарушить.

Границы художественного пространства нарушаются в принципиально противоположной ситуации — не в случае экспансии искусства в жизнь, но в случае экспансии жизни в искусство, то есть в случае попыток зрителя (а не актера!) преодолеть художествен-

текстах. — «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966.

[21] См. журн. «Истина», кн. 59, Псков, 1878, стр. 343.

ное пространство и «войти» в текст художественного произведения, насильственно изменив его. Таков, например, известный эпизод покушения на картину Репина «Иван Грозный, убивающий своего сына», убийство средневековой толпой актера, изображавшего Иуду (аналогичное явление нередко имело место и в мусульманских религиозных мистериях), или покушение зрителей в Новом Орлеане на жизнь актера, игравшего роль Отелло; сюда же могут быть отнесены и хорошо известные в этнографии случаи использования изображения для наведения порчи (с чем связаны соответствующие табу) [22].

Само стремление нарушить границы художественного пространства, вообще говоря, достаточно понятно — оно обусловлено стремлением предельно сблизить изображаемый мир и мир реальный в целях максимальной реалистичности (правдоподобия) изображения: отсюда следуют и всевозможные попытки преодолеть «рамки» [23]. Укажем, например, на попытки избавиться от занавеса в современном театре, всевозможные случаи выхода изображения из рамы в искусстве изобразительном [24]; к своеобразным попыткам преодолеть художественное пространство (соединить жизнь и искусство) может быть отнесен и такой характерный мотив в литературе, как оживающий портрет (Уайльд, Гоголь).

«Действительность описывается символами или образами»,— писал в этой связи П. А. Флоренский. «Но символ перестал бы быть символом и сделался бы в нашем сознании простою и самостоятельной реальностью, никак не связанною с символизируемым, если бы описание действительности предметом своим имело бы одну только эту действительность: описанию необходимо, вместе с тем, иметь в виду и символический характер самых символов, т. е. особым усилием все время держаться сразу и при символе и при символизируемом. Описанию надлежит быть двойственным. Это достигается через критику символов.

...Художественным образам приличествует наибольшая степень воплощенности, конкретности, жизненной правдивости, но мудрый художник наибольшие усилия приложит, быть может, именно к тому, чтобы, преступив грани символа, эти образы не соскочили с пьедестала эстетической изолированности и не вмешались в жизнь как однородные с нею части ее. Изображения, выдвигающиеся за плоскость рамы; натурализм живописи до «хочется взять рукой»;

[22] См.: Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, Условность в искусстве. — «Философская энциклопедия», т. V (в печати).

[23] Отсюда же и характерная для искусства XX века тенденция вводить в текст искусства какие-то конкретные реалии жизни — ср., например, в живописи куски газет в картинах кубистов (у Брака и др.); доведение этой тенденции до предела имеем в живописи так называемого «pop-art». В отношении литературы аналогичную роль играет введение в литературный текст документальной газетной хроники (ср., например, у Дос-Пасоса), всевозможных реклам, анонсов и т. п.

[24] В средневековом и более древнем искусстве, особенно в миниатюре, нередки случаи, когда изобра-

внешняя звукоподражательность в музыке; протокольность в поэзии и т. п., вообще всякий подмен искусства имитацией жизни — вот преступление и против жизни, и против искусства»[25].

«Рамки» в произведении изобразительного искусства

Особенно большое значение приобретает проблема «рамок» в живописи. Именно «рамки» — будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, ее рама) или специальные композиционные формы — организуют изображение и придают ему семиотическую значимость. Здесь можно вспомнить глубокие слова Г. К. Честертона о том, что пейзаж без рамки практически ничего не значит, но достаточно поставить какие-то границы (будь то рама, окно, арка и т. п.), как он может восприниматься как изображение[26]. Для того чтобы увидеть мир знаковым, необходимо (хотя и не всегда достаточно) прежде всего обозначить границы: именно границы и создают изображение. (Характерно в этой связи, что в некоторых языках «изобразить» этимологически связано с «ограничить».)

Даже в тех случаях, когда границы изображения никак явно не обозначаются, сам факт наличия границ у изображения тем не менее ощущается художником как естественная и неизбежная необходимость. Именно в этом смысле могут быть поняты те случаи, когда первобытный художник наносит рисунок не на чистой поверхности, а на каком-то другом изображении, не стирая его,— так, как если бы это последнее изображение не было видно зрителю. Думается, художник не заботится в данном случае о том, что одно изображение смешается с другим, именно потому, что он знает, что

жение выходит за пределы формально обозначенных границ художественного произведения, — например, рука или нога той или иной изображенной фигуры как бы «протыкает» художественное пространство, показываясь по сю сторону очерченной рамки (рис. 7).

[25] См.: Павел Флоренский, Символическое описание. — Сб. «Феникс», кн. I, М., 1922, стр. 90—91.

[26] См.: Г. К. Честертон, Новый Дон Кихот, М. —Л., 1928, стр. 152.

они не могут смешаться — каждое из них обладает собственным (гомогенным) художественным пространством[27]. Точно так же в китайском искусстве владелец картины или сам художник не колебались написать комментарий к картине или поставить печать прямо на самом изображении (если учесть при этом, что каллиграфия считалась в Китае областью искусства, очень близкой к рисунку[28], то случай этот мало чем отличается от предыдущего примера с первобытным художником); сравни в этой связи подпись художника на европейской картине, приходящуюся опять-таки непосредственно на изображение[29].

Итак, «рамки» составляют чрезвычайно важный компонент живописного изображения. При этом особенно большое значение они приобретают в том случае, когда изображение строится с использованием «внутренней» позиции художника (которая может проявляться прежде всего в применяемой художником перспективной системе или в каком-либо другом аспекте[30]).

Действительно, если живописное произведение строится с точки зрения постороннего наблюдателя[31], как «вид через окно»[32],— то функция «рамок» сводится к обозначению границ изображения. Между тем если живописное произведение строится с точки зрения наблюдателя, находящегося внутри изображаемого пространства[33], то «рамки» выполняют еще и другую не менее

[27] См. о подобных изображениях: M. Schapiro, On Same Problems of the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image Signs, p. 1; в отличие от изложенной здесь трактовки Шапиро считает такие случаи доказательством того, что у древнего живописца вообще не было рамок.

[28] См. об этом, например: Н. Попов-Татива, К вопросу о методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока. — «Восточные сборники», вып. I, М., 1924.

[29] См.: M. Schapiro, On Some Problems of the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image Signs, p. 3—4.

[30] См. выше, стр. 179—180.

[31] Иными словами: если позиция живописца соотносится с позицией зрителя, смотрящего на картину.

[32] Ср. в этой связи характерное обозначение рамок картины в виде оконной рамы, дверного проема и т. п., нередкое в европейском искусстве.

[33] Иными словами: если позиция живописца не соотносится с позицией зрителя, а противоположна ей.

важную функцию: обозначить переход от внешней точки зрения к точке зрения внутренней, и наоборот [34].

Укажем вообще, что рамки картины (и прежде всего ее рама) по необходимости принадлежат именно пространству внешнего зрителя (то есть зрителя, смотрящего на картину и занимающего, естественно, внешнюю по отношению к изображению позицию) — а не воображаемому трехмерному пространству, изображенному на картине [35]. Когда мы мысленно входим в это воображаемое пространство, мы забываем о рамках — так же, как мы забываем о стене, на которой висит картина. (Именно поэтому, между прочим, рама картины может быть подчеркнуто декоративной и может иметь свое собственное изображение.) Рамки отмечают рубеж между внешним (по отношению к картине) миром и внутренним миром картины.

В тех случаях, когда в общем построении картины использована внутренняя точка зрения, то есть внутренняя по отношению к картине позиция художника, рамки картины обозначаются чередованием форм, соответствующих этой внутренней позиции (в основной части изображения), с формами, соответствующими позиции внешней (на периферии изображения). Это может проявляться, например, в чередовании форм обратной перспективы с формами так называемой «усиленно-сходящейся» перспективы (Niedersicht), то есть в сочетании общей вогнутости форм в центральной части изображения (проекция вогнутости, как известно, соответствует системе обратной перспективы) и подчеркнутой выпуклости форм по краям изображения (что

[34] Именно поэтому, как это иногда отмечается, древняя картина — в отличие от картины новой — в принципе не нуждается в раме, то есть в формально очерченных границах изображения (ср.: В. Лазарев, Вступительная статья к альбому «СССР. Древние русские иконы» (серия ЮНЕСКО «Мировое искусство»), Нью-Йорк, 1958, стр. 23): сами формы первого плана образуют естественные рамки картины. Древняя картина изображает не часть, механически отделенную от целого, но особым образом переорганизованное (в пределах рамок) и в себе замкнутое пространство.

[35] См.: M. Schapiro, On Some Problems of the Semiotics of Visual Art Field and Vehicle in Image Signs, p. 21.

соответствует системе перспективы «усиленно-сходящейся»)[36].

При этом важно иметь в виду, что формы усиленного схождения могут быть поняты как зеркальное отображение форм обратной перспективы. «...Формы усиленного схождения (фигуры на первом плане) даны так, как их видит зритель внутри картины (наш визави) — но, так сказать, «с изнанки». Поскольку он должен видеть фигуры первого плана вогнутыми (в системе обратной перспективы), нам они даны выпуклыми... Эта «зеркальность» касается лишь *системы,* в которой трактуются изображения, но не самих изображений... Как система первый план есть оборот второго плана»[37]. Иначе говоря, общий замкнутый мир картины, данный, вообще говоря, с точки зрения зрителя «изнутри», у краев изображения предстает нам с оборотной, «внешней» своей стороны.

Наиболее наглядный пример сочетания точки зрения внутреннего зрителя (в центральной части изображения) с точкой зрения зрителя внешнего (на периферии изображения) имеем в характерном для средневековой живописи способе передачи интерьера, когда то же здание, которое в центре картины представлено в интерьерном разрезе, по ее краям дается в экстерьере (рис. 8, 9, 10) — и, таким образом, мы можем одновременно видеть внутренние стены комнаты (в основной части картины) и крышу того здания, которому принадлежит эта комната (в верхней части изображения).

Итак, переход из внешней к внутренней зрительной позиции, и наоборот, — образует естественные рамки живописного произведения. В точности то же самое характерно и для произведения литературного.

[36] См.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения, стр. 56—61; ср.: Л. Ф. Жегин, Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи. — «Древнерусское искусство. XVII век», М., 1964, стр. 185—186.

[37] Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения, стр. 59—60, 76.

Смена внешней и внутренней точек зрения как формальный прием обозначения «рамок» литературного произведения

Наглядной иллюстрацией естественных рамок в литературном произведении могут служить традиционные зачины и концовки в фольклоре[38].

В самом деле, если мы обратимся к традиционным формулам окончания сказки, мы увидим, что в большинстве случаев в них достаточно неожиданно появляется первое лицо («я») — при том, что сам рассказчик до этого совершенно не принимал участия в действии (то же характерно в той или иной степени и для зачинов); это появление рассказчика обыкновенно бывает как-то привязано к действию, хотя бы и достаточно условно.

Сравни, например, наиболее популярную формулу, завершающую счастливый конец: «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало»; или: «А при смерти их остался я, мудрец; а когда умру, всяку рассказу конец» и т. д. и т. п.

Казалось бы, подобного рода фразы должны бы были разрушать все предшествующее повествование — как иронией, так и введением рассказчика («я»), который явно не мог принимать участия в действии (особенно если в повествовании идет речь про далекие страны или давние времена). На деле, однако, такие фразы не разрушают повествования, но заканчивают его: они необходимы именно как конец сказки, заключающийся в переходе от внутренней к внешней точке зрения (от жизни сказки к повседневной жизни). (В связи с переходом на иную систему восприятия очень показательно и характерное появление рифмы в концовках такого рода.)

Чисто композиционными задачами объясняется, например, и то, что констатация чуда в былине или сказке обычно бывает только в начале повествования (или

[38] См. их описание (на славянском материале) в работе: J. Polívka. Úvodní a závěčné formule slovanských pohádek.— «Národopisný věstník československý», ročn. XX, Praha, 1927.

нового сюжетного текста). Действительно, в фантастическом мире былины и сказки чудо, вообще говоря, не удивительно, а закономерно. Сама необычность чуда может быть констатирована только с позиции принципиально внешней по отношению к повествованию (тогда как с точки зрения внутренней чудо совершенно естественно),— которая возможна в данном случае только в начале повествования. Отсюда характерные зачины с упоминанием чуда в эпосе — например, в сербских народных эпических песнях:

«Боже правый, чудо-то какое!»,
«Слушайте, про чудо расскажу вам!»

и т. п. [39].

Мы приводили примеры из фольклора, но совершенно тот же принцип обнаруживается и в других видах литературы. Так, например, очень обычно — в самых разных жанрах — появление первого лица рассказчика (которого не было раньше) в конце повествования. В других случаях первое лицо (рассказчик) может присутствовать исключительно в начале повествования и нигде далее не встречается (в качестве примера смотри «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова). Казалось бы, оно здесь совершенно излишне; действительно, оно не имеет никакого отношения к содержанию повествования, будучи нужно единственно для рамки.

С другой стороны, в точности ту же функцию может выполнять и неожиданное обращение в конце ко второму лицу, то есть к читателю, от наличия которого до тех пор повествование совершенно абстрагировалось. Сравни, например, традиционное обращение к принцу в концовке средневековой баллады (хотя бы у Вийона) [40].

Обращение ко второму лицу в конце повествования композиционно оправдано, в частности, тогда, когда само повествование дается с использованием первого лица. Таким образом, появление первого лица (рассказчика) в одном случае и появление второго лица (читателя) в другом случае выполняет одну и ту же роль, пред-

[39] См.: С. Ю. Неклюдов, Чудо в былине.— «Труды по знаковым системам», IV (Уч. зап. ТГУ, вып. 236), Тарту, 1969, стр. 158.

[40] В качестве примера из современной русской поэзии см., например, то же явление в концовке стихо-

ставляя точку зрения внешнюю (позицию постороннего наблюдателя) по отношению к повествованию — при том, что само повествование в этих случаях дается в разной перспективе.

Появление в концовках первого лица («я» рассказчика) правомерно сравнить с появлением автопортрета художника на периферии картины [41], появлением ведущего у рампы (часто символизирующего автора повествования) и т. п. В то же время появление второго лица («ты» зрителя или читателя) в определенных случаях можно сравнить с функцией хора в античной драме (который может символизировать позицию зрителя, для которого разыгрывается действие); здесь можно сослаться вообще на часто ощущаемую при художественном описании необходимость какой-то фиксации позиции воспринимающего зрителя, то есть на необходимость некоего абстрактного субъекта, с точки зрения которого описываемые явления приобретают определенное значение (становятся знаковыми) [42].

Еще более явно функция рамки проявляется при переходе в конце повествования от описания в первом лице к описанию в третьем лице (смотри, например, «Капитанскую дочку» А. С. Пушкина, где все повествование развертывается от первого лица — от имени П. А. Гринева,— но эпилог дается от имени «издателя», где о Гриневе говорится в третьем лице). Существенно

творения Новеллы Матвеевой «Ветер»: «а ты сидишь тихо...».

[41] См. выше, стр. 21.

[42] В этом отношении характерны практические правила фотосъемки, сообщаемые в элементарных руководствах по фотографии. Так, на фотографии пейзажа, как известно, необходимо присутствие первого плана, позволяющего реконструировать точку зрения субъекта-наблюдателя, и очень целесообразна фигура человека на первом плане, помещаемая обычно сбоку (тогда мы смотрим с его точки зрения). Ср. тот же принцип и на старинных видовых гравюрах (рис. 11). В противном случае описание становится безличным и тем самым может быть неинтересным (как несоотносимое с какой-то реальной позицией). Можно сослаться в этой связи и на принципиально различное восприятие нами рассказа заведомо выдуманного или, с другой стороны, рассказа о действительных событиях: последнее придает заинтересованность, делая реальной позицию субъекта, воспринимающего данные события.

при этом, что во всех упомянутых случаях функция рамки выполняется переходом от внутренней к внешней зрительной позиции.

Говоря о значении «рамок» для восприятия художественного текста, можно сослаться на характерный эффект «ложного конца», то есть на возникающее иногда ощущение законченности повествования, тогда как ему предстоит еще быть продолженным. Можно думать, что этот эффект возникает в том случае, когда в соответствующем месте использован формальный композиционный прием «рамки». В кинокомедии эффект «ложного конца» может возникнуть, например, при поцелуе влюбленных, соединившихся после долгой разлуки (поскольку сама ситуация «счастливого конца» может восприниматься как прием рамки; заметим в этой связи, что счастливый конец воспринимается как остановка действия — сравни ниже об остановке времени в функции рамки). В литературном произведении эффект рамки может возникать при всевозможных переходах на внешнюю точку зрения, особенно если эти переходы необратимы по существу сюжета — например, если гибнет преимущественный носитель авторской точки зрения. (Соответственно гибель главного героя — носителя авторской точки зрения — естественным образом воспринимается, как правило, как знак окончания всего произведения.)

Указанное явление — то есть чередование внешней и внутренней точек зрения в функции «рамок» — может быть прослежено на всех уровнях художественного произведения.

Так, в плане психологии очень часто принятию автором точки зрения (психологической) того или иного персонажа в начале произведения предшествует взгляд на этого же персонажа с точки зрения стороннего наблюдателя. Примеры здесь могут быть очень многочисленны. Смотри, например, начало бунинского рассказа «Грамматика любви»: «Некто Ивлев ехал однажды в начале июня в дальний край своего уезда». Непосредственно за этой фразой (где Ивлев описывается как человек незнакомый) Ивлев сразу же становится носителем авторской точки зрения, то есть подробно описываются его мысли и чувства и вообще весь мир дается через его восприятие. Позиции стороннего наблюдателя как не бывало: мы забываем о ней совершенно так же, как мы забываем о раме, когда смотрим на картину. Еще более разителен может быть переход от внутренней к внешней авторской позиции в конце повествования — когда детальное описание ощущений персонажа неожиданно сменяется описанием его с точки зре-

ния постороннего наблюдателя — как если бы мы никогда не были с ним знакомы (сравни, например, концовку известного рассказа Джека Лондона «Любовь к жизни»).

Чрезвычайно отчетливо проявляется сформулированный принцип в плане пространственно-временно́й характеристики. В плане собственно пространственной характеристики здесь показательно, например, использование при окаймлении повествования пространственной позиции с достаточно широким кругозором, которая явно свидетельствует о зрительной позиции наблюдателя, помещенного вне действия (такой, как точка зрения «птичьего полета», «немая сцена» и т. д.).

В плане характеристики временно́й не менее показательно использование в начале повествования ретроспективной точки зрения, которая затем сменяется на точку зрения синхронную. Действительно, достаточно часто произведение открывается намеком на развязку истории, которая еще не начиналась,— то есть описанием с точки зрения принципиально внешней по отношению к самому произведению, взглядом из будущего по отношению к внутреннему времени данного произведения. Затем повествователь может перейти на внутреннюю (по отношению к произведению) точку зрения, принимая, например, точку зрения того или иного персонажа — с характерными для этого персонажа ограничениями в знании о том, что будет дальше,— и мы забываем о предрешенности всей истории, на которую мы получили намек.

Такой зачин очень распространен в литературе самых разных эпох: так начинается, между прочим, и Евангелие от Луки (смотри обращение к Феофилу).

Совершенно так же в эпилоге синхронная точка зрения, прикрепленная к какому-то персонажу, может сменяться на точку зрения всеобъемлющую (в плане времени). Сравни также характерное убыстрение (сгущение) времени в эпилоге[43], связанное с широким временны́м охватом, создающим концовку повествования.

Другим приемом концовки является полная остановка времени. Д. С. Лихачев пишет в этой связи, что «сказка кончается констатацией наступившего «от-

[43] См. об этом: Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 218.

сутствия» событий: благополучием, смертью, свадьбой, пиром... Заключительное благополучие — это конец сказочного времени» [44].

Точно так же и неподвижная концовка «Ревизора» знаменует собой остановку времени — превращение всех в позы,— которая выступает в функции рамки. С этим совпадает и выход Городничего за пределы сценического пространства — обращение его к зрителям («Над кем смеетесь?»), которых для него не существовало до этого на протяжении всего действия [45]. Можно сказать, что в последнем случае имеет место характерный переход из пространства внутреннего по отношению к действию в пространство внешнее по отношению к нему.

Остановка времени у Гоголя с характерным превращением персонажей в застывшие позы превращает действие в картину, живых людей — в куклы [46]. (Сравни в этой связи традиционный китайский театр, где в конце акта актеры замирают в специальной позе — живой картине.)

Подобная же фиксация времени в *начале* повествования нередко передается употреблением формы несовершенного вида прошедшего времени (в глаголах речи) [47]. Сравни, например, экспозицию «Войны и мира», где авторские введения к диалогу Анны Павловны Шерер и князя Василия начинаются с употребления формы несовершенного вида («говорила ... Анна Павловна ...», «отвечал... вошедший князь»), которая вскоре сменяется формой совершенного вида; то же в начале «Тараса Бульбы» (смотри диалог Бульбы с женой) и т. п.

Отмеченный выше принцип образования рамок художественного произведения может быть констатирован и в плане *фразеологии*. Так, анализируя гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», Г. А. Гуковский приходит к выводу, что «Рудый Панько как носитель речи и как образная тема исчезает из текста почти сра-

[44] *Там же*, стр. 232—233.

[45] См. об этом: Ю. М. *Лотман*. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — «Труды по русской и славянской филологии», XI (Уч. зап. ТГУ, вып. 209), стр. 12, прим. 9.

[46] О значении театра кукол для Гоголя см.: В. В. *Гиппиус*, Гоголь, Л., 1924; о значении живописи для Гоголя см.: Ю. М. *Лотман*, указ. соч.

[47] О соответствующем значении этой формы см. выше, стр. 98—101.

зу после предисловия и обнаруживается отчетливо, персонально, весьма редко, в сущности, бесспорно только во введении к «Вечеру накануне Ивана Купала», в предисловии ко второму тому сборника, во введении к «Ивану Федоровичу Шпоньке» и, наконец, в самом конце сборника, в сказово «обыгранном» списке опечаток. Следовательно, — заключает Г. А. Гуковский,— Рудый Панько образует только рамку книги, а в самый текст повестей не вносит свой образ» [48]. При этом характерно, что если Рудый Панько окаймляет вообще всю книгу «Вечеров на хуторе близ Диканьки»,— лишь спорадически появляясь в начале отдельных повестей, то в начале этих повестей может использоваться точка зрения другого рассказчика — романтически-неопределенного поэта [49] (которая затем уже сменяется точкой зрения внутренней по отношению к повествованию). Иначе говоря, речь идет об иерархии рамочного окаймления— о рамках в рамках (подробнее смотри ниже).

Подобный принцип может быть констатирован в самых разных аспектах противопоставления «внешней» и «внутренней» авторских позиций в плане фразеологии.

Наконец, указанный принцип прослеживается и в плане идеологической о ц е н к и. Именно в этом смысле, в частности, могут быть поняты замечания М. М. Бахтина об *«условно-литературном, условно-монологическом* конце» романов Достоевского, о «своеобразном конфликте между внутренней незавершенностью героев и диалога и *внешней... законченностью* каждого отдельного романа» [50].

Составной характер художественного текста

Мы демонстрировали тот общий случай, когда рамки всего произведения образуются при помощи смены внутренней и внешней авторских позиций. Но указанный принцип может быть отнесен не только ко всему повествованию в целом, но и к отдельным его кускам, кото-

[48] Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, стр. 41.
[49] См. там же, стр. 40.
[50] См.: М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 55—56.

рые в своей совокупности и составляют произведение. Иначе говоря, произведение может распадаться на целый ряд относительно замкнутых микроописаний, каждое из которых в отдельности организовано по тому же принципу, что и все произведение, то есть имеет свою внутреннюю композицию (и, соответственно, свои особые рамки).

Мы отмечали, например,— для всего повествования в целом — характерный для обозначения рамок прием фиксации времени, выражающийся в использовании формы несовершенного вида (в глаголах речи). Но тот же прием может применяться автором для выделения какого-то куска повествования в качестве относительно самостоятельного текста, то есть для композиционного оформления (окаймления) той или иной части повествования. Примером может служить та сцена за столом у Ростовых в «Войне и мире», где маленькая Наташа на спор спрашивает при гостях, какое будет пирожное:

> — А вот не спросишь,— говорил маленький брат Наташе, — а вот не спросишь!
> — Спрошу, — отвечала Наташа.

Далее при описании — так же как и раньше — употребляются только глаголы совершенного вида:

> — Мама! — прозвучал по всему столу ее... голос.

Так же и дальше во всей сцене; форма несовершенного вида появляется, однако, еще однажды — а именно в конце описания данной сцены:

> — Нет, какое? Марья Дмитриевна, какое? — почти кричала она.— Я хочу знать! (Толстой, т. IX, стр. 78—79).

Сравни также характерную остановку времени в конце описания сельской жизни князя Андрея:

> — Mon cher,— бывало скажет входя в такую минуту княжна Марья,— Николушке нельзя нынче гулять: очень холодно.
> — Ежели бы было тепло, — в такие минуты особенно сухо отвечал князь Андрей своей сестре,— то он бы пошел в одной рубашке...

Княжна Марья думала в этих случаях о том, как сушит мужчин эта умственная работа (т. X, стр. 159).

Подобная параллель между композиционной организацией всего произведения в целом и организацией некоторого относительно замкнутого куска повествования прослеживается и в других отношениях.

В плане фразеологии это прежде всего сказывается на выборе наименований. Смотри, например, первую фразу XXIV главы третьей части второго тома «Войны и мира»:

Обручения не было и никому не было объявлено о помолвке Болконского с Наташей; на этом настоял князь Андрей (т. X, стр. 228);

после этого речь идет только о «князе Андрее»; точно так же он назывался и в предыдущей главе. Совершенно очевидно, что этот единичный переход на внешнюю позицию (выражающийся в наименовании князя Андрея «Болконским») нужен автору только для того, чтобы обозначить рамки нового куска повествования.

В связи со сказанным могут быть поняты и те случаи чередования внутренней и внешней авторских позиций, о которых шла речь выше (чередование русской и французской речи в «Войне и мире» и т. д.). Аналогичным образом могут быть интерпретированы разнообразные случаи неожиданного появления голоса рассказчика в середине повествования.

В плане психологии тот же принцип проявляется в уже отмечавшемся нами приеме смены внешней и внутренней психологической точки зрения, когда описанию мыслей и чувств какого-либо героя (то есть использованию его психологической точки зрения) предшествует его объективное описание (использующее какую-то другую точку зрения). Сравни, например, сцену, где раненый князь Андрей лежит на поле после Аустерлицкого сражения. Изображению его внутреннего состояния, которому посвящена вся глава, предшествует экспозиция, показывающая его с внешней точки зрения:

На Праценской горе, на том самом месте, где он упал с древком знамени в руках, лежал

князь Андрей Болконский, истекая кровью, и, сам не зная того, стонал тихим, жалостным и детским стоном (т. IX, стр. 355).

(После этой вводной фразы все происходящее дается через восприятие героя.) Точно так же описанию внутреннего состояния Пьера на обеде в Английском клубе предшествует экспозиция, показывающая его с внешней точки зрения: «...те, которые его знали коротко, видели, что в нем произошла... перемена», «Он, казалось, не видел и не слышал ничего... и думал о чем-то одном...» (т. X, стр. 21).

Иногда в данной функции выступает чья-то внутренняя точка зрения. Например, сцена в доме умирающего старого графа Безухова дается, вообще говоря, через восприятие Пьера, но в самом начале этой сцены, прежде чем перейти к описанию этого восприятия, однажды дается ссылка на восприятие А. М. Друбецкой: «Анна Михайловна... убедилась в том, что он спит...» (а непосредственно в следующей же фразе: «Очнувшись, Пьер... подумал...» (т. IX, стр. 91—92). Таким образом, здесь рамку образует не внешняя, а внутренняя точка зрения (А. М. Друбецкой), но эта внутренняя точка зрения (ссылка на чье-то восприятие) нужна автору не сама по себе, но лишь постольку, поскольку она является внешней по отношению к Пьеру, выступающему в данной сцене как центральная фигура повествования. Тем самым и в таких случаях мы вправе считать, что рамка образуется переходом от внешней к внутренней точке зрения.

Итак, общий текст всего повествования может последовательно распадаться на совокупность все более и более мелких микроописаний, каждое из которых организовано по одному и тому же принципу (то есть имеет специальные рамки, обозначенные сменой внешней и внутренней авторских позиций) [51].

[51] Напомним, что в отношении организации времени мы уже отмечали подобный принцип при рассмотрении этой проблемы в главе третьей: время может быть представлено в произведении в виде отдельных (дискретных) сцен, каждая из которых дается с точки зрения синхронного наблюдателя, характеризуясь сво-

Укажем, что тот же принцип прослеживается и в организации пространства в довозрожденческой живописи (использующей точку зрения «внутреннего» зрителя)[52]. Общее пространство картины распадается здесь на совокупность дискретных микропространств (рис. 12), каждое из которых организовано таким же образом, что и все изображаемое пространство в целом, то есть имеет свой передний план, отвечающий зрительной позиции внешнего наблюдателя (зрителя картины), тогда как само микропространство организовано с использованием позиции внутреннего наблюдателя (зрителя изображаемого пространства, который находится в самом этом пространстве). На это указывают, например, характерные чередования форм усиленно-сходящейся и обратной перспективы (как уже говорилось, первые появляются, вообще говоря, на периферии изображения, тогда как само изображение строится — при использовании внутренней позиции зрителя — в системе обратной перспективы); чередование затененных и освещенных пластов (при внутреннем источнике света, характерном для данной живописной системы, затенение появляется, вообще говоря, на периферии изображения) и т. п. Указанные чередования при этом могут иметь место как в горизонтальном или вертикальном направлении, так и в глубину картины, придавая тем самым пространственной системе древнего изображения характерный слоистый характер. Эта слоистость пространства в древней живописной системе отчетливо обнаруживается как в так называемых «иконных горках» — традиционном ландшафте изображения,— так и, между прочим, в прерванных изображениях ангельских фигур, небесных светил и т. п., когда одна часть изображения скрыта за следующим пространственным пластом[53].

им специальным микровременем (см. стр. 96). Очевидно, что в том случае, когда пространство или время представлено в виде дискретных кусков, рамки появляются на стыке этих кусков, отмечая переход между ними.

[52] См.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения.— В наиболее схематизированной форме этот принцип представлен, конечно, в древнем египетском искусстве. Ср. передачу пространства здесь в виде расположенных друг под другом рядов.

[53] См.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения, стр. 84—85. Ср.: Л. Ф. Жегин, Некоторые про-

В самом деле, в отношении литературы мы можем рассматривать приведенные случаи объединения текстов более мелкого порядка (микроописаний) в общем тексте всего повествования как повесть в повести. В наиболее наглядном и тривиальном случае этот принцип организации проявляется в виде вставных новелл, обрамленной повести и т. д. и т. п.; в этом случае смена рассказчиков в произведении дана эксплицитно, и границы между отдельными новеллами отчетливо осознаются читателем. В другом случае — который мы только что рассмотрели — отдельные микроописания органически слиты в объединяющем их произведении; изменение позиции рассказчика здесь скрыто от читателя, и границы между соответствующими кусками текста прослеживаются лишь в виде внутренних композиционных приемов организации каждого отдельного куска, то есть в виде особых «рамок». Существенно, что в последнем случае это слияние нерасчленимо, то есть произведение само собой не распадается на составляющие части.

Заметим к тому же, что возможна сложная композиция, когда различные микроописания наслаиваются одно на другое при подобного рода слиянии, то есть внутренние композиционные рамки на одном уровне (скажем, в плане фразеологии) не совпадают с рамками, проявляющимися на другом уровне (например, в плане пространственно-временно́й характеристики). Понятно, что при такой организации текста повествование никак не может быть расчленено на составляющие микроописания, хотя последние и могут быть констатированы в его составе на том или ином уровне. В то же время в случае вставных новелл границы составляющих новелл, естественно, совпадают на всех уровнях.

Точно так же, например, речь в речи может быть представлена в виде прямой речи, вставленной в бо́льший отрезок текста (здесь тот же принцип организации текста, что и в случае вставных новелл),— или же органически сливаться с объединяющим ее текстом, как в случае несобственно-прямой речи.

Совершенно аналогично в отношении изобразительного искусства мы можем считать, что имеем дело с изображением в изображении. В наиболее триви-

странственные формы в древнерусской живописи.— «Древнерусское искусство. XVII век»; Л. Ф. Жегин, «Иконные горки». Пространственно-временно́е единство живописного произведения.— «Труды по знаковым системам», II (Уч. зап. ТГУ, вып. 181).

альной форме подобная иерархическая организация представлена в случае изображения картины в картине (а также объединения клейм в иконе, фресок в стенных росписях и т. п.).

В то же время слоистую организацию пространства в средневековой живописи можно рассматривать как тот случай, когда отдельные изображения, представляющие отдельные микропространства, органически (н е р а с ч л е н и м о) сливаются воедино в общем пространстве, изображаемом в картине,— так, что границы между составляющими микропространствами прослеживаются лишь в виде внутренних композиционных рамок.

«Изображение в изображении» (и вообще — «произведение в произведении») может использоваться в специальной композиционной функции, но этот вопрос мы рассмотрим в нижеследующем разделе.

Некоторые принципы изображения «фона»

Если рассматривать общее пространство живописного произведения как составленное из совокупности отдельных пространств, то можно указать еще на одно обстоятельство, характерное для старой живописи: различные составляющие пространства здесь могут быть организованы по-разному в зависимости от их места и функции в картине, то есть трактоваться в разных художественных системах (подчиняясь соответственно специфическим для каждой системы принципам организации).

Укажем в этой связи, что фон в средневековой картине нередко дается в иной художественной системе, нежели фигуры на переднем плане. Иногда, например, фон в противопоставление фигурам переднего плана дается в перспективе «птичьего полета» (рис. 13).

Здесь возможна прямая параллель с композицией литературного произведения. Подобно тому как фон в средневековой картине может контрастировать с фигурами переднего плана, будучи дан с принципиально иной точки зрения — а именно с точки зрения гораздо более поднятой,— точно так же и в литературном произведении, как мы уже отмечали (стр. 87), всеобъемлющее описание с достаточно приподнятой зрительной позиции может композиционно противостоять более детализированному описанию с других, бо-

лее специальных точек зрения. Характерно, что как в том, так и в другом случае точка зрения «птичьего полета» появляется на периферии изображения [54].

Можно указать также и на характерный прием сочетания «перспективного» (то есть построенного по правилам классической линейной перспективы) и «неперспективного» изображения для противопоставления разных планов в картинах [55] (рис. 14, 15) — например, когда плоскостная декоративность фона (изображенного с соблюдением правил линейной перспективы) противостоит объемности фигур на переднем плане — что может быть сопоставлено с эффектом сочетания живых актеров на фоне декорации (рис. 16). Сравни также нередкую противопоставленность лаконичности жеста и общей фронтальности изображения на переднем плане картины и подчеркнуто резких ракурсов и в какой-то степени элементов барокко при изображении фигур на ее фоне (то есть фигур, играющих роль «статистов») (рис. 17) [56].

В эпоху Возрождения общее изображаемое пространство нередко строится в виде изображения нескольких микропространств, каждое из которых, будучи построено по закономерностям прямой перспективы, имеет самостоятельную перспективную организацию (то есть свою особую линию горизонта) [57]. При этом пространство на заднем плане бывает окаймлено в виде дверного проема или оконной рамы и т. п. — то есть

[54] Фон, конечно, принадлежит именно периферии изображения — см. об этом ниже.

[55] В этой связи характерно изображение интерьера в виде разрезанного здания с устраненной передней стеной (в XVII веке — в России, в XIII—XIV — в Италии), причем внутренний вид разрабатывается перспективно (см.: Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в., М.—Л., 1941, стр. 121), представляя собой таким образом как бы своего рода картину в картине.

[56] В связь с этим может быть поставлено и то обстоятельство, что главные фигуры в иконах трактуются фронтально, тогда как второстепенные могут даваться в профиль (см.: Б. А. Успенский, К системе передачи изображения в русской иконописи. — «Труды по знаковым системам», II (Уч. зап. ТГУ, вып. 181).

[57] Линия горизонта определяется как линия, на которой сходятся параллельные линии при перспективном изображении.

имеет свои специальные «рамки» (смотри выше об использовании подобных приемов при обозначении рамок в связи с характерным пониманием картины после Возрождения как «вида через окно»[58]). Таких последовательно изображенных пространственных слоев (каждый из которых имеет особые рамки и особую перспективную позицию) может быть и несколько в картине[59].

Таким образом, очень часто изображение фона в картине может быть понято как своего рода *картина в картине*, то есть самостоятельное изображение, построенное по своим специальным закономерностям (рис. 20—23). При этом изображение фона в большей степени, чем изображение фигур на переднем плане, подчиняется чисто декоративным задачам[60]; можно сказать, что

[58] См. стр. 186.

[59] В качестве примера можно сослаться на «Благовещение» Боттичелли, на полотна Й. ван Клеве (рис. 19) и т. п. См. особенно «Мадонну с младенцем и апостолом Фомой» работы мастера из Гроссгмайна (рис. 18).

[60] Этим может быть объяснено то любопытное обстоятельство, что при изображении фона — и вообще на периферии картины — в старой живописи нередко появляются элементы художественной системы, более продвинутой в эволюционном отношении, нежели система, применяемая при изображении переднего плана (см.: M. *Schapiro*, Style.— «Antropology Today. An Encyclopedic Inventory». Chicago, 1953, p. 293.) Иначе говоря, при изображении фона и вообще фигур, имеющих вспомогательное значение для самой картины, художник может опережать свое время; так, фон может строиться по закономерностям прямой (линейной) перспективы, по принципам барокко (с типичными здесь ракурсами и выразительной мимикой) и т. п.— в то время когда соответствующая художественная система еще не занимает господствующего места в искусстве.

Действительно, формы прямой перспективы и формы барокко ориентированы именно на внешнего зрителя, непосредственно завися от пространственной и временно́й позиции последнего (отсюда — неизбежный субъективизм такого изображения); естественно в то же время, что подобную ориентацию надо ожидать именно на периферии картины.

Укажем в этой связи, что закономерности прямой перспективы были известны с достаточно давнего времени (по-видимому, с V в. до н. э.), но применение их ограничивалось прикладными задачами; прежде всего они применялись при изображении театральных декораций (показательно, что само открытие прямой

здесь часто изображается не самый мир, но декорация этого мира, то есть представлено не само изображение, а изображение этого изображения.

Это связано с тем, что изображение фона, как относящееся к периферии картины, ориентировано на внешнюю зрительную позицию (то есть позицию постороннего наблюдателя), тогда как изображение переднего плана ориентировано в довозрожденческой живописи на позицию внутреннего зрителя, воображаемого в центре картины (смотри об этом выше). В отношении того, что фон в древней живописи изображался не с внутренней, а с внешней точки зрения, можно сослаться на характерный способ передачи интерьера в русских иконах, когда здание, внутри которого происходит действие и которое служит соответственно фоном для последнего,— изображается со своей внешней, а не с внутренней стороны[61] (рис. 24).

О единых приемах изображения фона и рамок произведения смотри также ниже.

Здесь можно сослаться, например, на откровенно декорационный фон (рис. 25) в живописи Джотто (так, рассматривая зависимость пейзажа Джотто от мистериальных декораций, А. Бенуа говорит о «бутафорских» домиках и павильонах на изображаемом у Джотто ландшафте, о «кулисообразных, плоских, точно из картона

перспективы в Древней Греции было связано с театральным декорационным искусством — «скенографией»); см.: П. А. Флоренский, Обратная перспектива.— «Труды по знаковым системам», III (Уч зап. ТГУ, вып. 198), стр. 385—386. Н. Д. Флиттнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., 1958, стр. 175—176, где перспективное изображение на одной из шумерских кухонных форм ставится в связь именно с тем, что данное изображение принадлежало прикладному искусству.

Есть основания полагать, что и в эпоху Возрождения применение в живописи прямой перспективы первоначально было также связано с театром (такая связь иногда отмечается, например, в отношении пейзажей Джотто). См. по всему сказанному: Б. А. Успенский, К исследованию языка древней живописи (вступ. статья к кн.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения), стр. 10—11.

[61] См. об этом: Б. А. Успенский, К системе передачи изображения в русской иконописи. — «Труды по знаковым системам», II (Уч. зап. ТГУ, вып. 181), стр. 254.

вырезанных скалах»[62]) или на приемы работы у Тинторетто, который организовывал фон, подвешивая к потолку восковые фигурки — изображая тем самым не самое действительность, но изображение этой действительности[63].

Заметим при этом, что «изображение в изображении» в большинстве случаев строится в иной художественной системе, нежели та, что применяется вообще в картине. Так, например, для искусства майя характерна, вообще говоря, профильность изображения (аналогично тому, как это имеет место в древнем египетском искусстве); но в тех случаях, когда изображается маска или какая-то скульптура — то есть в случае «изображения в изображении» — она может даваться en face. То же замечание, по-видимому, может быть отнесено к египетскому искусству[64]. Точно так же и в русском искусстве определенные фигуры, как правило, трактуются в профиль — скажем, фигура коня обыкновенно дается в виде стилизованного профильного изображения, как бы распластанного на плоскости, — но эта закономерность нарушается в том случае, когда изображается не непосредственно конь, а его статуя (сравни фасовое изображение коня в статуе Юстиниана на ико-

[62] А. Бенуа, История живописи, Спб., 1912, ч. I, вып. 1, стр. 107—108.

[63] См.: П. А. Флоренский, Обратная перспектива. — «Труды по знаковым системам», III (Уч. зап. ТГУ, вып. 198), стр. 396—397.

[64] См. роспись на саркофаге из Керчи (Гос. Эрмитаж), изображающую мастерскую египетского художника (см. репродукцию в кн.: В. В. Павлов, Египетский портрет I—IV веков, М., 1967, табл. 26): показателен контраст между профильным изображением художника и фасовым изображением на картинах, висящих на стенах.

Можно предположить, что возникновение фасового портрета в египетском искусстве первоначально вообще было связано с изображением изображения (погребальной маски), а не непосредственно самого человека. Действительно, первоначальной функцией портрета в Египте было заменять погребальную маску: портрет вставлялся в мумию на тех же правах, что и маска, и долгое время сосуществовал с ней (см. об этом: В. В. Павлов, Египетский портрет I — IV веков, стр. 46, passim). Можно думать, что сначала копировалась именно маска и уже потом фасовое изображение отделилось от мумии и стало функционировать самостоятельно.

не Покрова XVI века новгородских писем[65]). Во всех этих случаях, таким образом, изображение изображения предмета трактуется прямо противоположным образом по отношению к тому, как был бы изображен сам этот предмет.

Итак, фон в картине (и вообще ее периферия) может передаваться каким-то специальным образом — как «изображение в изображении». Соответствующим образом в картине могут формально выделяться фигуры, относящиеся к фону изображения, и вообще всевозможные второстепенные фигуры — фигуры, играющие роль «статистов»[66].

Но точно так же и в литературе «статисты», появляющиеся, так сказать, на заднем плане повествования, обычно изображаются с применением композиционных приемов, в принципе противоположных тем, которые используются при описании героев данного произведения: если герои могут выступать носителями авторской точки зрения (в том или ином аспекте), то статистам, вообще говоря, не свойственно выступать в этой функции, их поведение дается обычно в плане подчеркнуто внешнего описания. В наиболее характерных случаях «статисты» описываются не как люди, а как к у к л ы, то есть имеет место тот же прием «изображения в изображении», что был только что отмечен для живописи[67].

В качестве примера можно сослаться на описание «жильцов» в «Превращении» Ф. Кафки. Эти персонажи

[65] См.: А. И. Н е к р а с о в, О явлениях ракурса в древнерусской живописи. — «Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИИОН», I, М., 1926.

[66] В отношении связи фона (декораций) и «статистов» характерен способ перемены декораций в шекспировском театре — когда реквизит вносили и уносили сами действующие лица (второстепенные персонажи). См.: А. А н и к с т, Театр эпохи Шекспира, М., 1965, стр. 146; ср. аналогичную функцию униформистов в современном цирке.

[67] Вообще об изображении персонажей по принципу кукол — безотносительно к функции данных персонажей в произведении — см.: В. В. Г и п п и у с, Люди и куклы в сатире Салтыкова. — В его кн.: «От Пушкина до Блока», М. — Л., 1966.

являются типичными статистами, они появляются всегда на заднем плане действия. И характерно, что они описываются именно как куклы — это сказывается прежде всего в подчеркнутом автоматизме их поведения. Поведение их совершенно одинаково, они всегда появляются вместе и даже в одном и том же порядке (показательно, что один из них называется «средним» — так, как если бы они никогда не меняли своей относительной позиции!), их движения предельно автоматизированы. Обычно описываются только их жесты; характерно при этом, что говорить вообще может только один из них («средний»), который и представляет, таким образом, их всех. Можно сказать, что жильцы у Кафки предстают в виде единого механизма из трех частей — как бы в виде трех соединенных между собой кукол, которыми управляет один актер.

Пример специального подчеркивания автоматизма в поведении персонажей на фоне (описание статистов как кукол, механически организованных по принципу сообщающихся сосудов) находим и у Толстого в «Войне и мире»; дается описание блондинки, за которой ухаживает Николай в Воронеже, и ее мужа:

> К концу вечера.. по мере того, как лицо жены становилось все румянее и оживленнее, лицо ее мужа становилось все грустнее и солиднее, как будто доля оживления была одна на обоих, и по мере того, как она увеличивалась в жене, она уменьшалась в муже (т. XII, стр. 18).

В качестве самоочевидной иллюстрации можно, наконец, привести и описание вечера у Анны Павловны Шерер (открывающее повествование в «Войне и мире»), где автоматизм поведения персонажей фона подчеркивается специальным авторским сравнением с веретенами, запущенными в прядильной мастерской.

К вышесказанному можно заметить, что действующие лица в произведении нередко делятся на подвижные и неподвижные; последние не могут менять своего окружения, то есть прикреплены к какому-то определенному месту, тогда как первые свободно меняют окружение. Естественно, что в роли подвижных фигур выступают обычно центральные фигуры повествования, а в роли фигур неподвижных свойственно выступать

разного рода второстепенным персонажам[68]. Таким образом, «статисты» могут быть локально закреплены за данным окружением, они прикреплены к фону, составляя его неотъемлемую принадлежность: описание фона необходимо включает в себя и описание статистов такого рода. Типологически аналогичный принцип может быть отмечен и в отношении театра[69].

Подобное же возрастание условности на фоне повествования может проявляться и в наименовании эпизодических фигур. Так, например, в рассказе Катерины Ивановны в «Преступлении и наказании» Достоевского неожиданно проявляются совершенно неправдоподобные и условно-гротесковые фамилии—«княгиня Безземельная», «князь Щегольской» и т. п. (т. V, стр. 186) — при том, что вообще фамилии героев в этом произведении по большей части не отличаются условностью. Таким образом, здесь имеет место резкая смена принципов описания: от реалистического к подчеркнуто условному. Но существенно, что этот рассказ — своего рода произведение в произведении, а эти фигуры не принимают участия в действии, как бы не существуют «на самом деле» (на переднем плане повествования), но появляются в рассказе Катерины Ивановны. Соответственно и даются они приемом «изображения в изображении».

Возрастание условности при наименовании эпизодических фигур (действующих на фоне повествования) прослеживается у Достоевского в целом ряде произведений. Сравни такие случаи, как «графиня Залихватская» («Дядюшкин сон»), «Дурь-Зажигины» («Игрок»), «князь Свинчаткин» («Двойник»), «учитель Дарданелов», «гимназист Булкин» («Братья Карамазовы»). Особенно показательно откровенное обнажение приема в наименовании эпизодических фигур или второстепенных персонажей у Достоевского — сравни: «писарь Писаренко» («Господин Прохарчин»), «медик Костоправов»

[68] См.: С. Ю. Неклюдов, К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине. — «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966, стр. 42; ср.: Ю. М. Лотман, О метаязыке типологических описаний культуры. — «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969, стр. 464.

[69] В отношении театра характерны, с одной стороны, элементы пантомимы на заднем плане в старинном театральном действии и, с другой стороны, резкое усиление условности при изображении «сцены на сцене». Вообще о приеме «сцены на сцене» см.: F. S. Boas, The Play Within the Play.— В его кн.: «A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre», 1927.

(«Частный вор»),— которое может даже специально подчеркиваться автором: содержатель игорного дома, в котором Подросток выигрывает на зеро, называется Зерщиков («Подросток»), о Трусоцком («Вечный муж») автор пишет, что он в доме Захлебиных «трусил вслед за всеми», о Разумихине («Преступление и наказание») говорится, что тот «рассудительный, что и фамилия его показывает» и т. д. и т. п.[70]

Таким образом, при изображении фона (и фигур на фоне) как в изобразительном искусстве, так и в литературе может применяться один и тот же прием «изображения в изображении». Иначе говоря, здесь имеет место усиление знаковости описания (изображения). описание представляет собой не знак изображаемой действительности (как в случае центральных фигур), а знак знака действительности. Можно сказать также, что в этом случае имеет место усиление условности описания[71]. Соответственно центральные фигуры (фигуры на переднем плане) противопоставляются фигурам второстепенным по принципу относительно меньшей знаковости (условности) их описания. Это может быть понято в том смысле, что относительно меньшая знаковость естественно ассоциируется с большей реалистичностью (правдоподобностью) описания: центральные фигуры противопоставляются второстепенным как менее знаковые (условные) и, следовательно, более близкие к жизни.

[70] Отмечено А. Бемом — см.: А. Бем, Личные имена у Достоевского, — «Сборникъ въ честь на проф. Л. Милетичъ», София, 1933, стр. 417—423 (Бем, однако, не связывает отмеченное им явление с функцией персонажа в произведении); ценный материал для примеров подобного рода можно найти в работе того же автора «Словарь личных имен у Достоевского» — сб. «О Достоевском», под ред. А. Бема, т. II, Прага, 1933. При этом весьма знаменательно, что Достоевский в «Униженных и оскорбленных» сам заставляет Маслобоева в порыве раздражения против аристократии сочинять фамилии такого типа: «барон Помойкин, граф Бутылкин», «граф Барабанов» (ср. А. Бем, Личные имена у Достоевского, стр. 422). Мы видим, опять-таки, что подобный прием закономерно появляется в случае «изображения в изображении».

[71] См.: Б. А. Успенский, О семиотике искусства. — «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., 1962, стр. 127, где условность определяется через понятие знака как ситуация ссылки на выражение, а не на содержание, и ставится вопрос о мере условности (определяемой по порядку компонентов в последовательности: знак знака знака... и т. д.).

Применительно к средневековой живописи подобное возрастание условности изображения на фоне картины и вообще в менее важных ее частях легко показать, сославшись на характерную орнаментализацию изображения в функционально менее важных частях картины. Сравни, например, традиционное для фона древней картины изображение пейзажа в виде так называемых «иконных горок» (которое может переходить в откровенный условный орнамент) или же подчеркнуто орнаментализованное изображение складок на одежде (так называемых «пробелов») в иконе (рис. 26—29). В иконе это возрастание условности в наименее значимых частях изображения выражается, между прочим, еще и в том, что соответствующие части (фон, одежда и т. п.) закрываются специальным окладом, на котором нанесено нарочито условное изображение и который представляет собой, таким образом, своего рода «изображение в изображении».

Аналогично могут быть поняты упомянутые выше случаи появления на периферии изображения относительно резких ракурсов и элементов прямой перспективы (см. стр. 202). Можно думать, что соответствующие формы воспринимались в свое время как условные, подобно тому как сейчас мы склонны трактовать как условность строго фронтальные формы [72] и элементы обратной перспективы.

Не менее характерно и символическое изображение атрибутов фона в средневековой иконе и миниатюре. Например, ночь может изображаться здесь в виде свитка со звездами, рассвет в виде петуха, и т. п. (рис. 30) [73]; сравни также аллегорическое изображение реки в виде струи, льющейся из кувшина, который держат человеческие фигуры, изображение ада в виде лица на заднем плане, и т. д., и т. п. Очевидно, что восприятие изображения подобного рода предполагает дополнительную перекодировку смыслов на более высоком уровне (по сравнению с несимволическими изображениями), аналогичную той перекодировке, которая происходит в естественном языке при образовании фразеологических единиц. Таким образом, и в этом случае имеет место возрастание условности (с характерным увеличением дистанции между обозначаемым и обозначающим) на фоне изображения.

В этой связи нельзя не вспомнить об условном изображении декорации в виде простых табличек с обозна-

[72] Характерно в этой связи, что Ф. И. Буслаев считал, что «в древне-христианской живописи преобладает начало скульптурное», то есть что в иконах изображались как бы не сами фигуры, но скульптурные представления этих фигур (см.: Ф. И. Буслаев, Византийская и древне-русская символика. — В его «Исторических очерках русской народной словесности и искусства», т. II, Спб., 1910, стр. 204). Это вполне согласуется со взглядом Буслаева на иконы как на условное искусство — откуда и следует естественное стремление рассматривать иконописное изображение как построенное по принципу «изображения в изображении».

[73] См. иллюстрации в книге «Былины» под ред. М. Сперанского, т. I, М, 1916, рис. IV, и замечания В. Н. Щепкина (на стр. 441) к этим иллюстрациям.

чением места действия на шекспировской (и, во всяком случае, дошекспировской) сцене. По сути дела от этого мало отличается и более поздний холст с условным изображением декорации. Сама условность декорации как бы оттеняет действие на сцене, делая его более жизненным.

Может быть, именно театр с характерным для него сочетанием актеров и декораций (которые образуют фон действия, представляя собой изображение в изображении) в какой-то степени оказал влияние на литературу и изобразительное искусство, обусловив те явления, о которых только что шла речь [74].

Единство принципов обозначения фона и рамок

Чрезвычайно характерна общность формальных приемов при изображении фона и рамок художественного произведения — общность, которая прослеживается в самых разных видах искусства. Так, в старинном театре элементы пантомимы, с одной стороны, были характерны для заднего плана действия, а с другой стороны, нередко служили введением в спектакль (сравни пантомиму в начале действия в старинном представлении «Убийство Гонзаго», изображенном в шекспировском «Гамлете») [75]. В довозрожденческой живописи эта общность может проявляться, например, в единстве перспективных приемов, применяемых на фоне и по краям изображения (которые могут быть противопоставлены между тем перспективной системе, применяемой на переднем плане центральной части картины), в резких ракурсах, появляющихся в том и в другим случаях,

[74] О влиянии театра на живопись вообще писалось довольно много. См. прежде всего: E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris, 1908; G. Cohen, The influence of the mysteries on art.— «Gazette des Beaux Arts», 1943; P. Francastel, La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art, Paris, 1965, p. 215 sq; G. R. Kernodle, From art to theatre. Form and convention in the Renaissance, Chicago, 1945.

[75] О пантомиме в начале спектакля см.: А. Аникст, Театр эпохи Шекспира, М., 1965, стр. 289.

и т. п. Та же общность может быть обнаружена и в литературном произведении — через противопоставление внешнего описания (характерного как для фона, так и для рамок повествования) описанию внутреннему.

Общность эта, конечно, никак не случайна. Как мы уже неоднократно отмечали, фон, точно так же как и рамки, принадлежит периферии изображения (или описания). Соответственно, если рассматривать произведение как замкнутую в себе систему, то и в случае рамок и в случае фона правомерно ожидать внешнюю, а не внутреннюю зрительную позицию. Задний план изображения выполняет в общем ту же функцию, что и его первый план (проявляющийся по краям изображения): оба плана прежде всего противопоставлены тому, что имеет место внутри изображения, то есть в его центре. Можно думать, что то, что представлено на фоне какой-то центральной изображаемой фигуры, в равной мере может мыслиться представленным и впереди нее, — но не изображается здесь только потому, что тогда это изображение, менее важное по самому своему существу, закрыло бы самое фигуру. С другой стороны, то, что на самом деле находится впереди изображения, в ряде случаев может быть вынесено средневековым живописцем на фон этого изображения — отчасти, возможно, и с той целью, чтобы не заслонялось главное изображение (сравни упоминавшийся уже способ передачи интерьера, когда изображение здания, в котором происходит действие, выносится на фон этого действия). Изображение фона во многих случаях может быть понято как зеркальность первого плана (или как «просвечивающий» первый план).

Помимо того, нередко рамки произведения бывают устроены таким образом, что последнее строится как произведение в произведении (картина в картине, театр в театре, новелла в новелле). Таким образом, рамки обозначаются здесь тем же общим способом, что и фон, хотя внутри этого единого принципа ситуация в данном случае прямо обратная. Если в рассмотренном выше случае приемом «изображения в изображении» обозначается фон произведения, причем изображение, помещенное внутри другого изображения, предстает как более условное по отношению к этому последнему (окаймляющему изображению) — то в данном случае изображение, помещенное в

другое изображение, является, напротив, основным (представляет собой центр композиции), тогда как окаймляющее изображение выступает на периферии, играя роль рамок. Соответственно, в последнем случае внешнее (окаймляющее) изображение дается как более условное, по сравнению с которым внутреннее (центральное) изображение выступает как более естественное.

В отношении живописи здесь можно сослаться на изображение раздвинутых завес, окаймляющих картину (сравни «Сикстинскую мадонну» Рафаэля) или на нередкое изображение по краям картины оконной рамы или дверного проема — вообще того или иного экстерьера (смотри выше).

В отношении театра очень характерны те прологи, которые изображают беседу зрителя или актеров (на сцене) перед началом спектакля (сравни, между прочим, театральное вступление в «Фаусте») — и таким образом центральное действие предстает в виде сцены на сцене.

Что же касается литературы, то здесь можно сослаться на частый прием обрамления новеллы вводным эпизодом, который не имеет отношения к самому действию, но по отношению к которому данная новелла предстает как вставная (сравни «Книгу тысячи и одной ночи», «Декамерон» и т. п.).

Понятно, что при подобном способе построения рамок произведения — в виде дополнительного обрамляющего произведения, включающего в себя данное (центральное) произведение, — закономерно применение внешней точки зрения именно к обрамляющему произведению, выполняющему роль рамки. Внешняя точка зрения, с одной стороны, непосредственно корреспондирует с точкой зрения зрителя или читателя и, с другой стороны, характеризуется подчеркнутой иллюзионистичностью (декоративностью, условностью), которая может оттенять центральное произведение, делая его более жизненным.

В связи со сказанным можно интерпретировать всевозможные колебания степени условности в произведении. Разнообразные всплески условности при описании, заключающиеся в неожиданной ссылке на используемый *код*, а не на передаваемое сообщение (типа пушкинского: «читатель ждет уж рифмы «роза», на-на, лови ее скорей»), можно уподобить условности обращения к публике в середине дейст-

вия (например, Ганс Вурст в средневековой комедии): и там и здесь имеет место выход на уровень метаязыка по отношению к непосредственному тексту повествования — иначе говоря, выход на периферию описания (на его фон или к его рамкам), позволяющий оттенить само описание.

Итак, мы можем видеть, что самый прием «произведения в произведении» употребителен как при изображении фона, так и при изображении рамок. При этом как для того, так и для другого случая характерно использование внешней точки зрения.

Заключительные замечания

Мы стремились подчеркнуть единство формальных приемов композиции в литературе и изобразительном искусстве путем демонстрации некоторых общих структурных принципов внутренней организации художественного «текста» (в широком смысле этого слова). Это оказалось возможным сделать прежде всего потому, что как произведение литературы, так и произведение изобразительного искусства в большей или меньшей степени характеризуется относительной замкнутостью, то есть изображает особый микромир, организованный по своим специфическим закономерностям (и, в частности, характеризующийся особой пространственно-временно́й структурой). Далее, в обоих случаях может иметь место множественность авторских позиций, вступающих друг с другом в разного рода отношения.

Авторская позиция может быть более или менее четко фиксирована в литературном произведении — и тогда возникает прямая аналогия с прямой перспективной системой в живописи. В этом случае правомерно ставить вопрос: где был автор во время описываемых событий, откуда ему известно о поведении персонажей (иначе говоря, вопрос о вере читателя автору) [76] — совершенно так же, как по перспективному изображению можно догадываться о месте живописца по отношению к изображаемому событию. Отметим, как более мелкий факт, что с изображением в прямой перспективе сопоставим рассмотренный выше принцип психологического

[76] См.: Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, стр. 201 и далее, а также: R. Scholes & R. Kellogg, The Nature of Narrative, New York, 1966, Ch. 7.

описания с употреблением специальных «слов остранения» (типа «видимо», «как будто» и т. п.). В обоих случаях характерна субъективность описания, ссылка на ту или иную субъективную — и тем самым неизбежно случайную — позицию автора. В обоих случаях, далее, показательна ограниченность авторского знания: автор может чего-то не знать — будь то внутреннее состояние персонажа в литературном описании или то, что выходит за пределы его кругозора при перспективном изображении; при этом речь идет именно о сознательных ограничениях, налагаемых для вящего правдоподобия автором на собственное знание[77]. Собственно говоря, именно в силу этих ограничений и становится логически правомерным вопрос об источниках авторского знания, о котором мы только что говорили.

В то же время по отношению к другой возможной системе описания (изображения) вопрос подобного рода вообще невозможен, то есть не является корректным в пределах самой этой системы. Примером может служить эпос в случае литературы и изображение, построенное по принципам обратной перспективы, в случае живописи. Эпическое произведение может оканчиваться, например, гибелью всех действующих лиц, но вопрос «откуда известно» о произошедших событиях — столь естественный для «реалистической» литературы — здесь не может быть задан без необратимого выхода за рамки данной художественной системы[78]. Точно так же и изображение предмета в системе обратной перспективы дается не через индивидуальное осознание, а в его данности. Художник в этом случае не позволяет себе изобразить прямоугольный предмет сужающимся к горизонту (как это

[77] В этом отношении весьма характерны случаи подчеркивания автором своего незнания. Помимо уже отмеченных выше случаев (см. стр. 154), ср. еще характерную фразу из гоголевской «Шинели», когда автор (рассказчик), сообщив нам, что́ подумал Акакий Акакиевич, спешит тут же оговориться: «А может быть, даже и этого не подумал — ведь нельзя же залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает» (Гоголь, т. III, стр. 159). Ср. также примеры из произведений Достоевского, приведенные у Лихачева (Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 326).

[78] Укажем вообще, что сама возможность — или невозможность — задавать вопросы определенного рода может служить характерным признаком той или иной художественной системы.

предписывается правилами линейной перспективы) только потому, что таким он видит его в данный момент и с данной зрительной позиции. Художник изображает свой объект таким, как он есть, а не таким, как он ему кажется. Вопрос об относительности всякого вообще знания и, следовательно, о степени доверия к автору здесь не стоит вовсе. Тот же принцип имеет место и в эпосе (сравни постоянные эпитеты в эпосе как формальный признак описания не «кажущегося», а «действительного» бытия) [79].

Совпадения между принципами построения изображения в системе обратной перспективы и принципами построения описания в эпосе доходят до деталей. Так, для системы обратной перспективы характерно утеснение поля зрения: листва на дереве передается здесь в виде нескольких листьев, толпа людей может изображаться в виде тесной группы из нескольких человек и т. п. [80]. Сравни аналогичный прием в фольклоре или древней литературе, когда подвиги войска обобщаются в поведении одного героя, например Евпатия Коловрата, Всеволода Буй Тура и т. п. [81]. Можно напомнить также о традиционном приеме описания битвы в эпической литературе, когда бой представляется в виде последовательной серии отдельных единоборств (например, в «Илиаде» Гомера).

С другой стороны, утеснение поля зрения может иметь своим следствием утрату связи между отдельными изображениями в картине (когда рука лишь касается предмета, а не держит его, ноги идущих людей беспорядочно сталкиваются и т. п. [82]). Но подобное же отсутствие координированности между отдельными эпизодами возможно и в литературе — и именно в силу особой сосредоточенности описания каждого из этих эпизодов (сосредоточенности столь сильной, что каждое описание имеет самодовлеющую ценность, а связь между ними утрачивается). Это особенно очевидно в фольклоре; сравни также отмеченное Гёте отсутствие координированности у Шекспира, которое сам Гёте сопоставляет с двойным светом в картине (заметим, что множественность источников света характерна прежде всего для системы обратной перспективы) [83].

[79] Условность такого описания может быть констатирована только с позиции какой-то иной системы описания. В рамках же данной системы подобного рода описание — объективно.

[80] См.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения, стр. 54.

[81] См.: Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, М. — Л., 1958, стр. 74—75; П. Г. Богатырев, Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни, М., 1963, стр. 28—29.

[82] См.: Л. Ф. Жегин, Язык живописного произведения, стр. 54.

[83] См.: «Разговоры Гёте, собранные Эккерманом», ч. I, Спб., 1905, стр. 338 и далее.

Точно так же, например, постоянным эпитетам в эпическом произведении соответствуют постоянные атрибуты в старых иконах. «Как «ласковый князь Владимир Красное Солнышко» остается «ласковым» и «красным солнышком» при казнях, так точно святые русских икон не расстаются со своей священной одеждой ни в какое время дня и ночи, ни при каких обстоятельствах. Святитель всюду в ризе, князь — в княжеском платье или царском венце, воин — с плащом и в воинских доспехах» [84].

Следует подчеркнуть, что при описании как первого, так и второго типа в принципе возможна множественность авторских позиций (точек зрения). Если говорить о живописи, то множественность точек зрения характерна в первую очередь для системы обратной перспективы; однако, как отмечалось, она может быть констатирована и в живописи нового времени — практически на всех этапах эволюции искусства (см. выше, стр. 6—7). Что же касается литературы, то вопреки известному мнению (которое связывает описание, использующее разные точки зрения, с появлением реалистического социального и психологического романа) — использование различных точек зрения при повествовании может быть отмечено и в достаточно древних текстах.

Укажем в этой связи, что прием параллелизма, характерный для эпоса самых разных народов, нередко свидетельствует именно о параллельном использовании нескольких точек зрения. Когда говорится, например:

Добрый молодец к сеничкам приворачивал,
Василий к терему прихаживал,—

то перед нами не что иное, как описание одного и того же события в двух разных планах — соответствующих двум различным точкам зрения (так сказать, для кого «добрый молодец», а для кого — «Василий»).

Спорадическую ссылку на разные точки зрения можно обнаружить в ирландских сагах. Например, в описании встречи Кухулина и Эмер в саге «Сватовство к Эмер» сначала описываются Эмер и ее девушки, как их застал Кухулин (и это служит поводом рассказчику вообще дать характеристику Эмер), а потом описывается Кухулин, как его увидели Эмер и девушки (последнее в большей степени передается в прямой речи одной из девушек, что характерно вообще для эпоса).

Использование двух противоположных точек зрения можно наблюдать и в древнерусской литературе, например, в «Казанской истории» (XVI век), где в описании совмещены противоположные

[84] В. П. Соколов, Язык древнерусской иконописи. I. Образные одежды (Отд. оттиск, Казань, 1916), стр. 12.

точки зрения русских и осажденных казанцев [85]. Сравни в этой связи также замечания Бахтина о многоплановости и известной полифоничности мистерии, о зачатках полифонии у Шекспира, Рабле, Сервантеса, Гриммельсгаузена [86].

Указанные принципы описания не следует понимать ни в оценочном, ни даже в эволюционном смысле (хотя очевидно, что последний принцип характерен, например, для средневекового мировосприятия [87], тогда как первый типичен для нового времени) [88]. Скорее, это две принципиальные возможности, перед выбором которых стоит автор (повествователь или живописец) и которые в том или ином сочетании могут сосуществовать при построении художественного текста. Представляется, что сама возможность подобного выбора в литературе заложена уже в практике повседневной речи, то есть бытового рассказа (мы старались показать это выше). В самом деле, рассказчик всегда стоит перед выбором, как ему рассказывать — последовательно ли воспроизводить свое восприятие излагаемого события или же представить его в каком-то реорганизованном виде. Реорганизация может быть для вящего эффекта (принцип детектива: сначала делается так, чтобы слушатель не догадался, в чем дело, а потом ему неожиданно преподносится разгадка) или, наоборот, для объективного изложения фактов (рассказчик не передает своего первоначального понимания, считая его теперь несущественным, то есть не задает своей позиции, но расказывает, как все происходило «на самом деле» — по его реконструкции).

[85] См. анализ этого произведения — с других позиций — в работах Д. С. Лихачева: Поэтика древнерусской литературы, стр. 104—107; Литературный этикет русского средневековья.— «Poetics, Poetyka, Поэтика», [I], Warszawa, 1961, стр. 646—648.

[86] См.: М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 2—3, 47.

[87] Принципиальная объективность восприятия и изображения мира вытекает здесь из непризнания произвольности связи между знаком и обозначаемым, как это вообще характерно для средневекового мировоззрения.

[88] Укажем в этой связи, что само внимание к методу (в частности, к языку) описания, ставящее сами описываемые факты в зависимость от методики их обнаружения, — иначе говоря, преимущественное внимание к «как», а не к «что» при описании — характерно именно для мировосприятия нового времени.

Краткий обзор содержания по главам

Проблема точки зрения в разных видах искусства. Возможные аспекты проявления различающихся точек зрения в художественной литературе. Задачи дальнейшего рассмотрения.

Условные обозначения, принятые при цитировании.

Примеры использования в произведении нескольких точек зрения, проявляющихся в оценочном плане. Полифония. Автор, рассказчик и герой (персонаж) как возможные носители оценочной точки зрения. Функция героя — носителя оценочной точки зрения в произведении: главный герой и второстепенный персонаж как возможные ее носители. Актуальный и потенциальный носитель оценочной точки зрения; проблема «внешней» и «внутренней» точки зрения в плане оценки. Способы выражения оценочной точки зрения: постоянные эпитеты, речевая характеристика и т. д. Соотношение плана оценки и плана фразеологии и их отношение к разным видам искусства.

Иллюстрация процесса порождения произведения, использующего фразеологически различные точки зрения. Одна фразеологическая точка зрения в произведении — она может принадлежать автору или действующему лицу (последнее может выступать, в свою очередь, в каче-

Иллюстрации



Рис. 1. С. Боттичелли. «Поклонение волхвов». Крайняя справа фигура изображает самого художника

к стр. 21



Рис. 2. А. Дюрер. «Праздник четок». Фигура у дерева (справа) изображает самого художника

к стр. 21

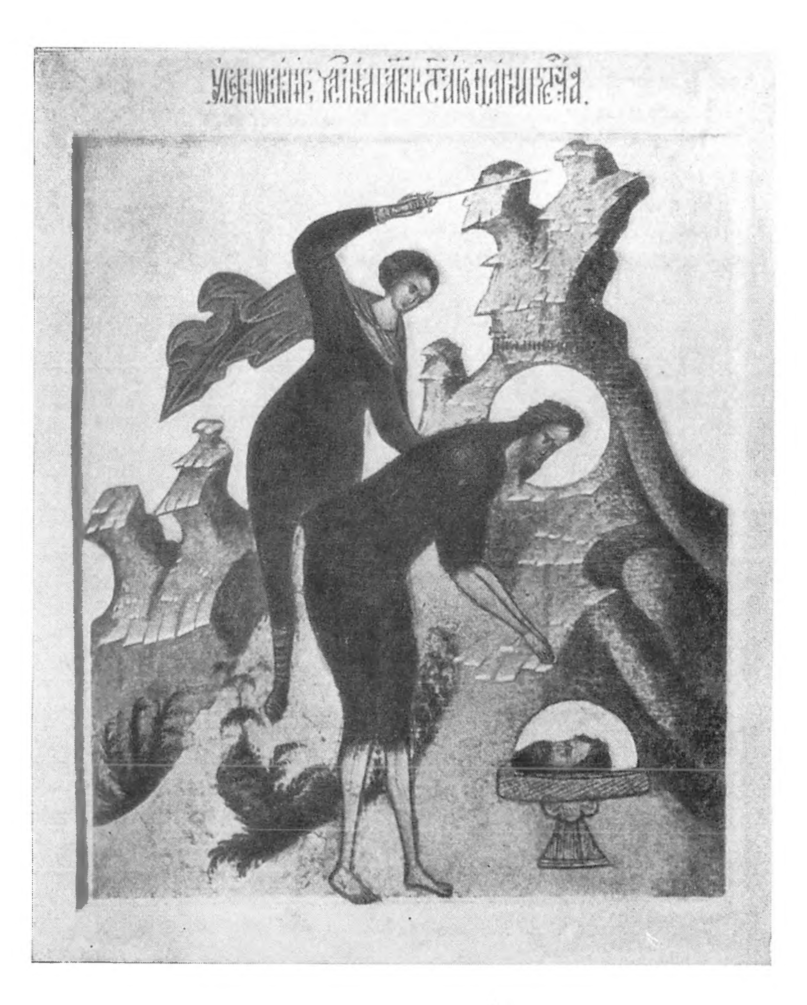


Рис. 3. Передача временнóй последовательности в изобразительном искусстве. «Усекновение главы Иоанна Предтечи», икона XV века

к стр. 104



Рис. 4. Передача временно́й последовательности в изобразительном искусстве. «Труды Сергия», миниатюра из лицевого «Жития Сергия Радонежского»

к стр. 104

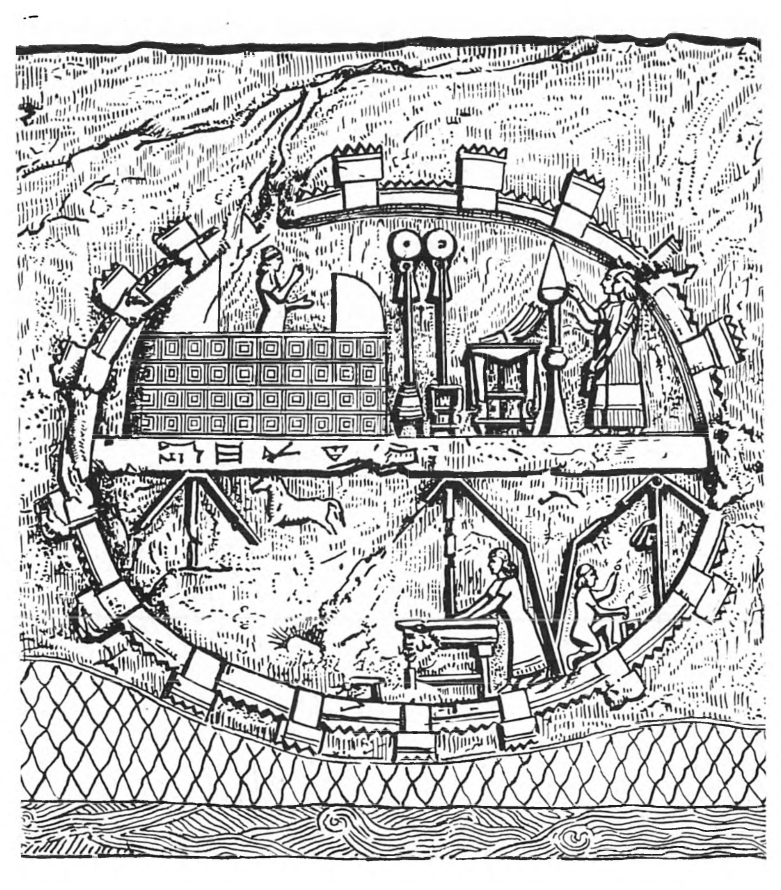


Рис. 5. Изображение башни в древнем ассирийском искусстве. Внутреннее положение художника в изображаемом пространстве.

к стр. 179

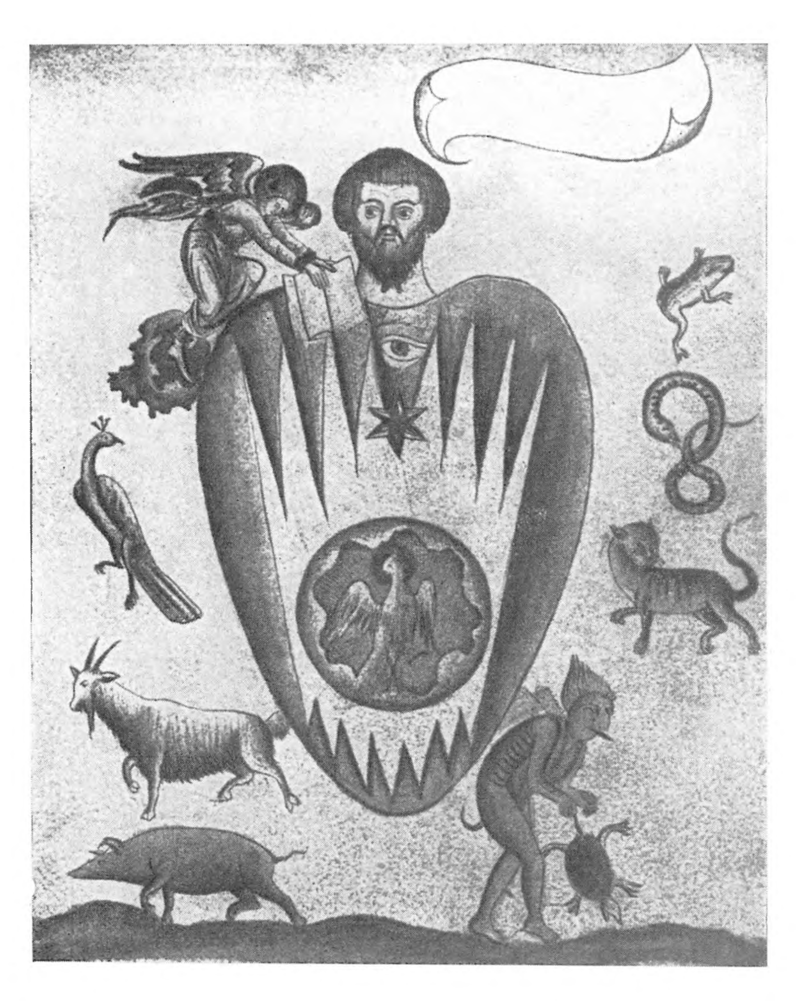


Рис. 6. Символическое изображение очей в русской иконописной традиции. Миниатюра «И вселися в ны и очисти ны от всякия скверны»

к стр. 180

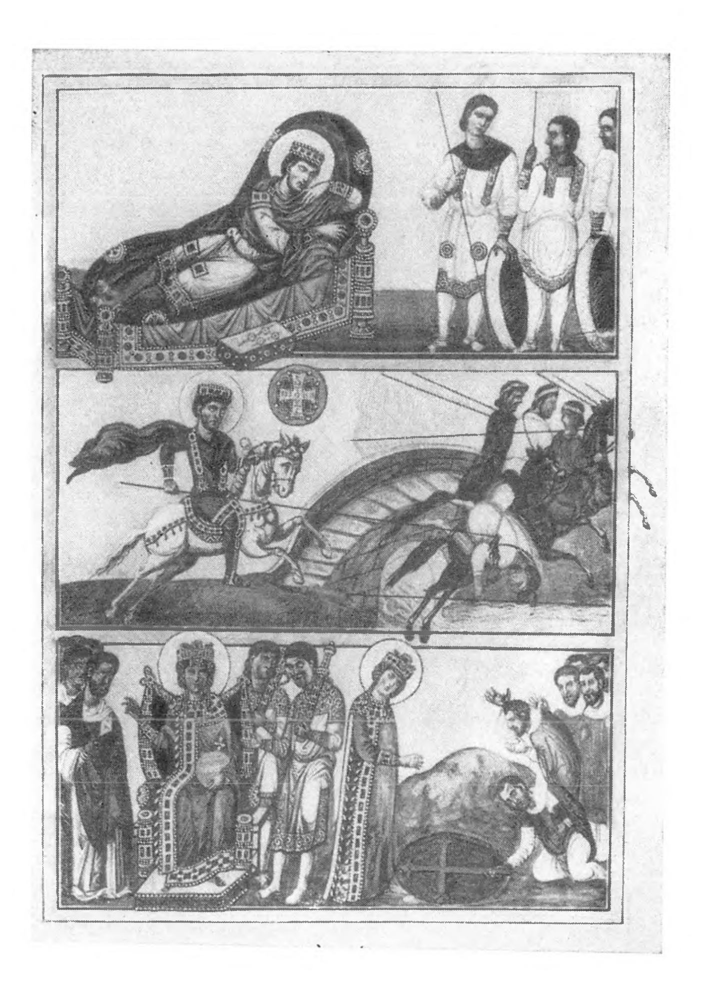


Рис. 7. Пример выхода изображения за рамку. «История Константина Великого и св. Елены», византийская миниатюра IX века

к стр. 185



Рис. 8. Сочетание интерьера в центре изображения с экстерьером по его краям. «Поставление во епископы», клеймо из иконы «Никола в житии», XV век

к стр. 188

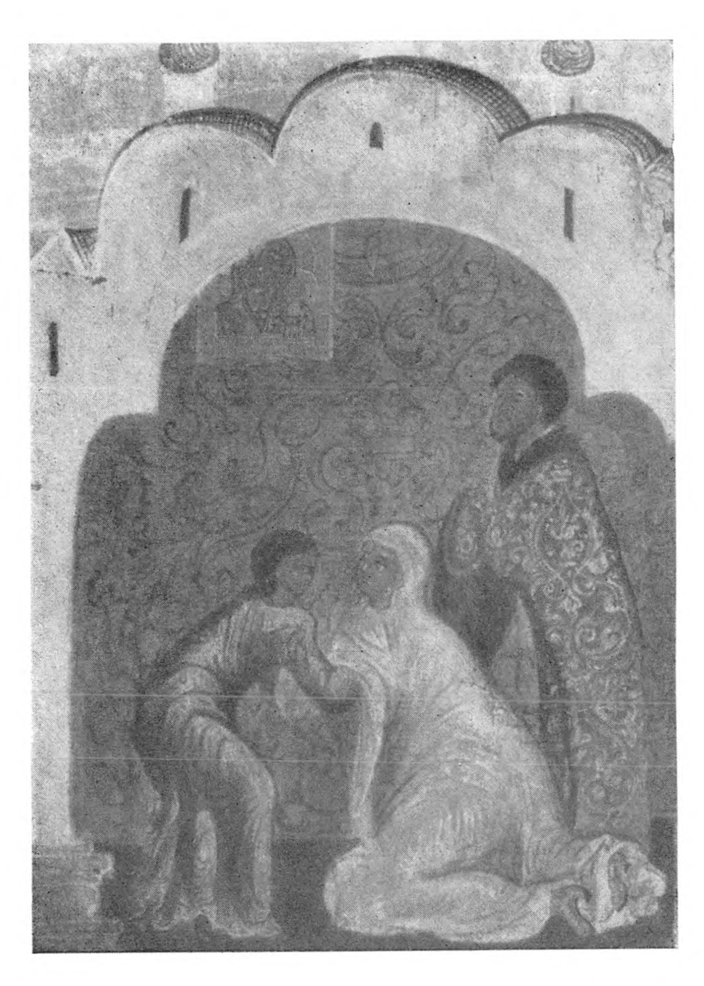


Рис. 9. Сочетание интерьера в центре изображения с экстерьером по его краям. Деталь иконы «Акафист Казанской божьей матери», XVII век

к стр. 188

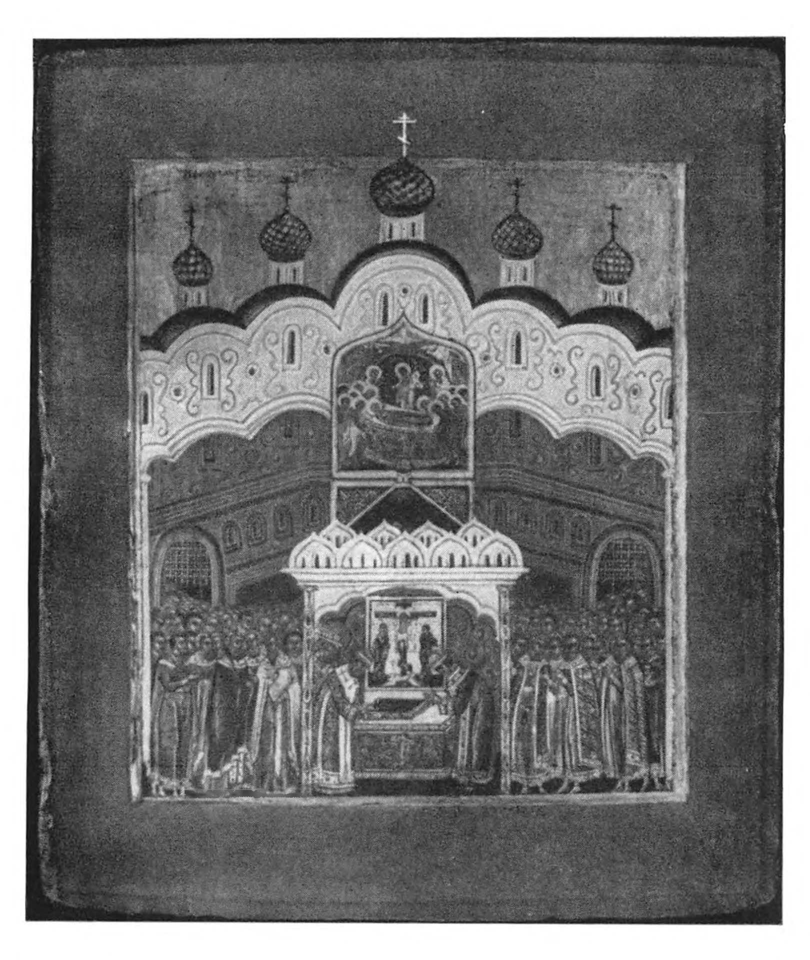


Рис. 10. Сочетание интерьера в центре изображения с экстерьером по его краям. «Положение ризы», икона XIX века

к стр. 188

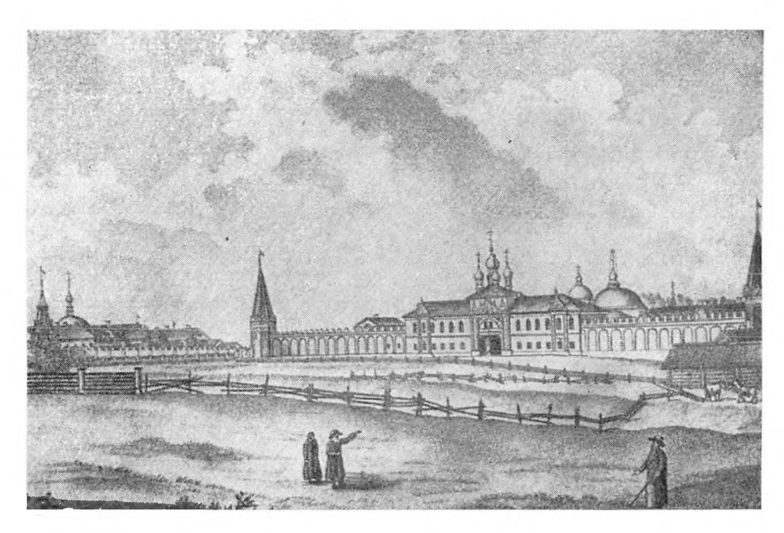


Рис. 11. Фигура на первом плане в видовой гравюре. «Вид на Преображенский богаделенный дом и Преображенское кладбище в Москве», гравюра конца XVIII — начала XIX века

к стр. 191



Рис. 12. Составной характер организации пространства в русской иконе. Общее изображаемое пространство распадается на совокупность микропространств

к стр. 199



Рис. 13. Изображение фона с точки зрения сверху. «Благовещение», византийская живопись XIV века

к стр. 201



Рис. 14. **Изображение на переднем плане дается в обратной перспективе (сравни форму подиума), а изображение на заднем плане (фоне) — в прямой перспективе (сравни архитектурные формы на фоне). Деталь триптиха «Житие евангелиста Иоанна», итальянская живопись XII века**

к стр. 202



Рис. 15. Изображение на переднем плане дается в прямой перспективе (сравни форму стола), а изображение на заднем плане — в обратной перспективе (сравни изображение терема на фоне). «Боярский пир», миниатюра XVII—XVIII века

к стр. 202



Рис. 16. Элементы прямой перспективы на периферии картины. Резкое перспективное сокращение у левого края картины противопоставлено отсутствию такого сокращения при изображении пола. «Казнь св. Матфея», немецкая живопись XV века

к стр. 202

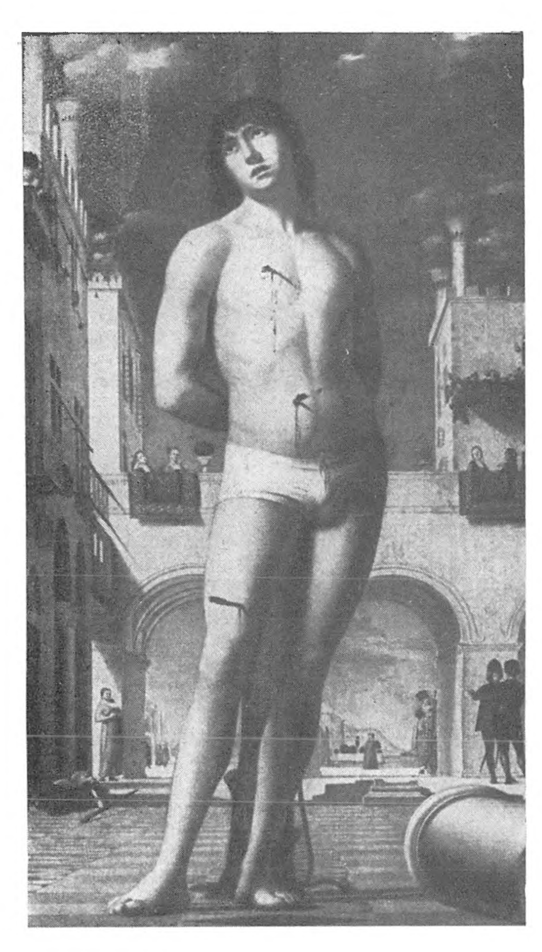


Рис. 17. Лаконичность жеста и подчеркнутая объемность на переднем плане картины противопоставлены иным принципам изображения на ее фоне. Антонелло да Мессина. «Св. Себастиан»

к стр. 202



Рис. 18. Мастер Гроссгмайнского алтаря. «Мадонна с младенцем и апостолом Фомой», XV век. Несколько последовательно изображенных пространственных слоев, каждый из которых имеет особые рамки (в виде специального проема) и особую перспективную позицию

к стр. 203



Рис. 19. И. ван Клеве. «Поклонение волхвов». Несколько последовательно изображенных пространственных слоев

к стр. 203

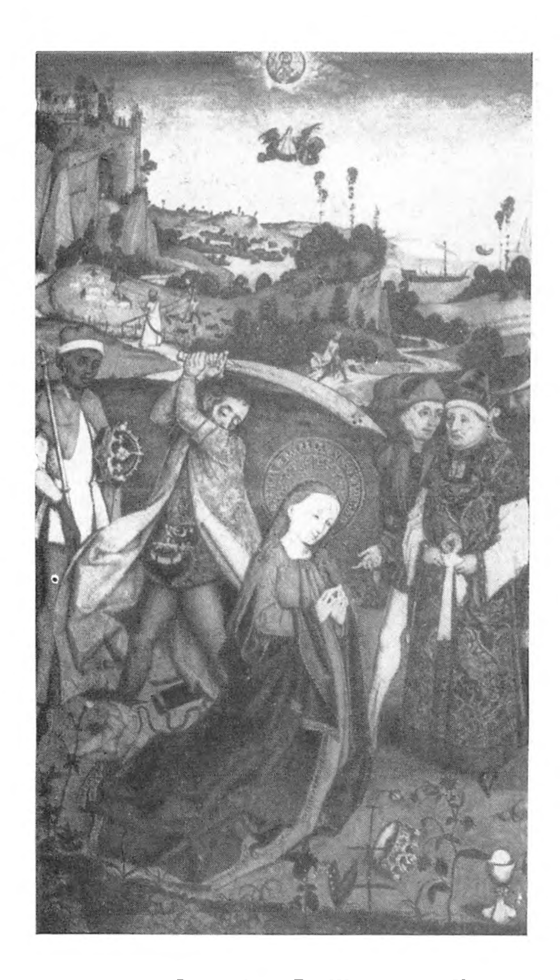


Рис. 20. Г. Шюхлин. «Казнь св. Варвары», XV век. Фон изображен как картина в картине

к стр. 203



Рис. 21. «Св. Зосима и Савватий на фоне Соловецкого монастыря», икона XVII века. Фон изображен как картина в картине

к стр. 203



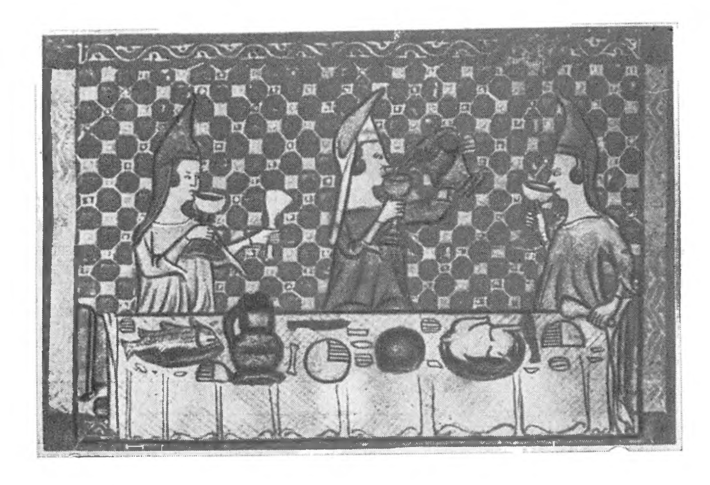


Рис. 22. «Трапеза», иллюстрация из английской псалтыри XIV века. Изображение на заднем плане дано как картина в картине

Рис. 23. Изображение на переднем (в данном случае — периферийном) плане дано как картина в картине. Иллюстрация к роману «Три дамы из Парижа», XIV век

к стр. 203

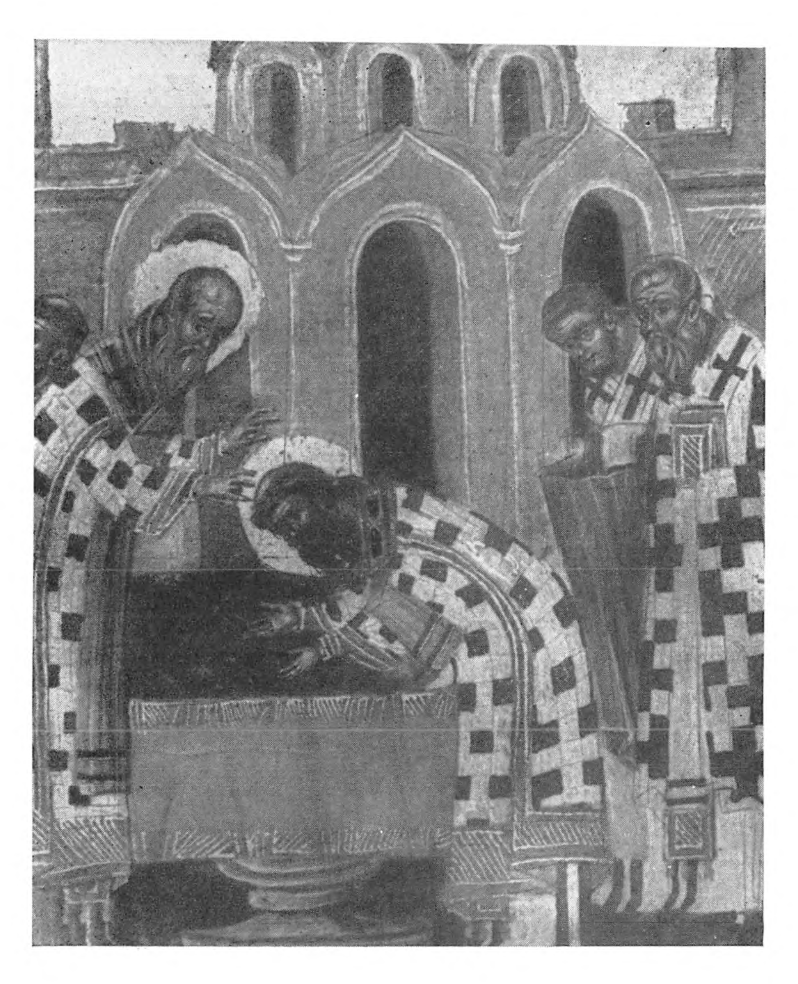


Рис. 24. «Рукоположение во архиепископы», из «Жития св. Саввы», сербская икона XVII века. Храм, внутри которого происходит действие, дан с внешней своей стороны

к стр. 204

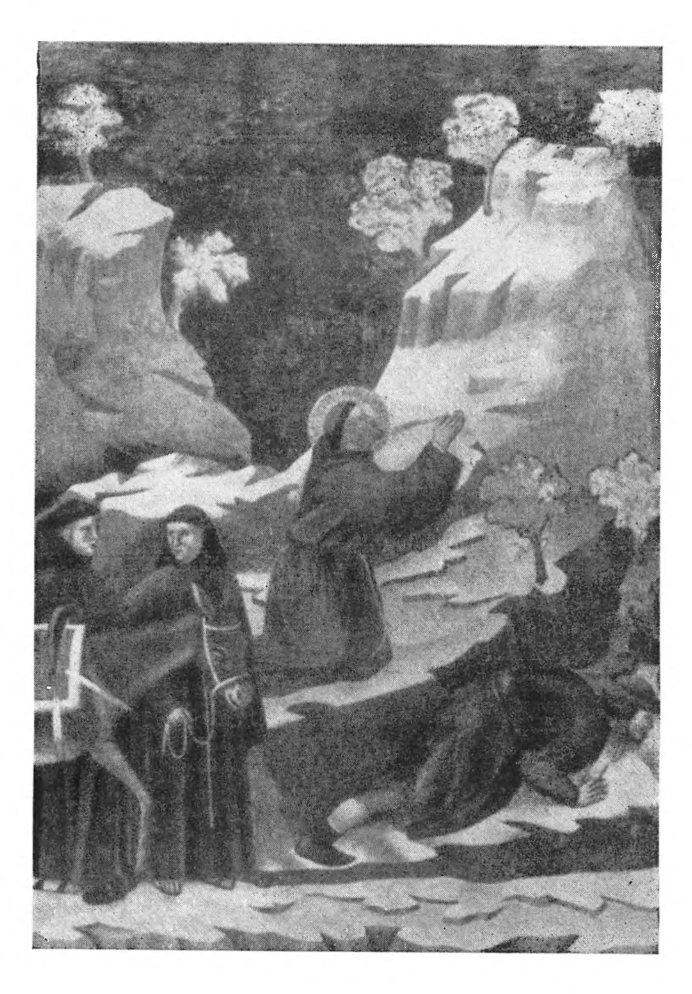


Рис. 25. **Декорационный фон в живописи Джотто. Джотто. «Напоение проводника», фреска в церкви св. Франциска в Ассизи**

к стр. 204

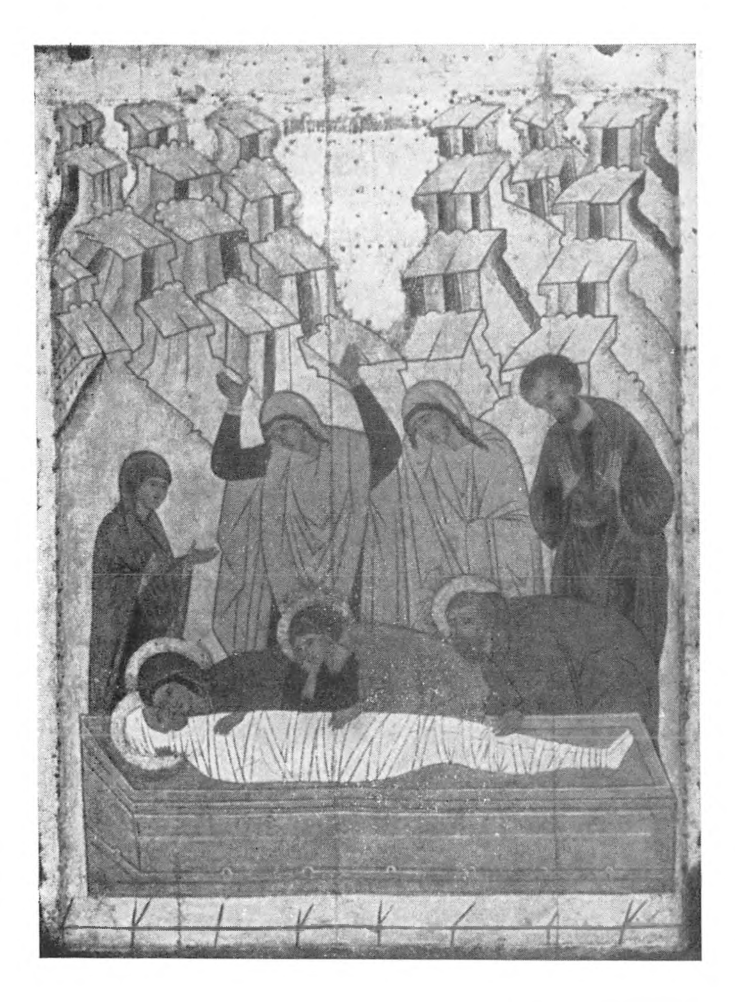


Рис. 26. Орнаментализация фона в иконе (так называемые «иконные горки»). «Положение во гроб», икона конца XV века

к стр. 210

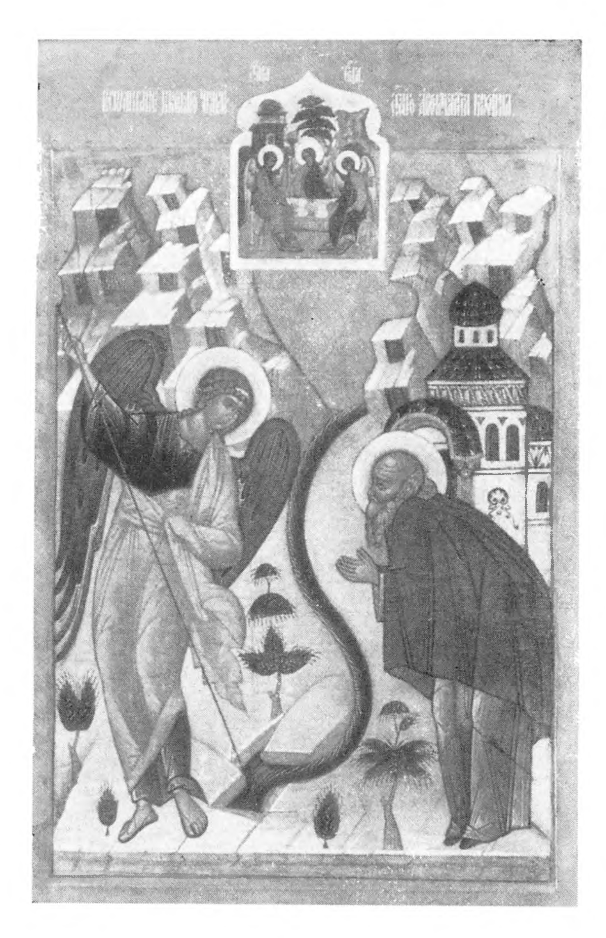


Рис. 27. Орнаментализация фона в иконе (так называемые «иконные горки»). «Чудо архангела Михаила в Хонех», икона XVI века

к стр. 210



Рис. 28. Орнаментализация складок одежды в средневековом искусстве. «Уверение Фомы», деталь мозаики собора Сан Марков Венеции, XII—XIII век

к стр. 210



Рис. 29. Орнаментализация складок одежды в средневековой живописи. Андрей Рублев. «Троица», деталь иконы XV века
к стр. 210



Рис. 30. Усиление условности (в данном случае — символичности) на фоне изображения. «Ночной совет в стане вражеском», миниатюра из лицевого летописного свода XVI века. Атрибуты фона изображены подчеркнуто условно: ночь в виде свитка, а рассвет в виде петуха

к стр. 210

Оглавление

Успенский Борис Андреевич

Поэтика композиции

Редактор Е. Новик
Оформление художника Н. Калинина
Художественный редактор Э. Ринчино
Технический редактор Л. Можаева
Корректоры Т. Кудрявцева
и Г. Харитонова

Сдано в набор 30/V 1969 г. Подп. к печ. 9/I 1970 г. А00936. Формат бумаги 84×108[1]/32. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. печ. л. 13,44. Уч.-изд. л. 12,783. Тираж 3000 экз.
Изд. № 17934. Заказ тип. 170.

Издательство «Искусство»,
Москва, К-51,
Цветной бульвар, 25
Московская типография № 20.
Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, 1-й Рижский пер., 2.

Цена 1 р. 02 к.